



TRABAJO FIN DE GRADO

Director: Miguel Ángel Aramburu Zabala Higuera

Curso 2020/2021

**CÓMO EL MUNDO CLÁSICO INFLUENCIÓ LA OBRA DE DIEGO
VELÁZQUEZ
HOW THE CLASSICAL WORLD INFLUENCED DIEGO VELÁZQUEZ
ARTWORK**

GAD LUIS AMIGO

Junio/Julio, 2021

RESUMEN:

La figura de Velázquez se ha interpretado tradicionalmente desde el punto de vista de su aproximación a lo real. Sin embargo, muchos de sus trabajos se han visto sujetos a una serie de influencias procedentes de la Antigüedad clásica. Desde el desarrollo de pinturas exclusivamente mitológicas, hasta vínculos ocultos a simple vista. Entre ellos se encuentran sus similitudes en la forma de trabajo comparándolo con pintores clásicos como Apeles, o la pintura de género procedente del mundo clásico, como los bodegones. Estas páginas suponen un recorrido a estas ideas, y a un Velázquez que gracias a su formación y a las fuentes que forjaron su personalidad, se puede ver más relacionado al mundo clásico de lo que pueda aparentar en un primer momento.

Palabras Clave: Clásico, mitología, influencia, fuentes de Velázquez, antigüedad.

ABSTRACT:

Velázquez's figure has traditionally been interpreted from the point of view of his approach to reality. However, many of his works have been subject to a series of influences from classical antiquity. From the development of exclusively mythological paintings to links hidden in plain sight. Among them are its similarities in the form of work compared to classical painters such as Apelles, or genre painting from the classical world, such as still lifes. These pages represent a journey to these ideas, and to Velázquez who, thanks to his formation and the sources that forged his personality, can be seen more related to the classical world than he may appear at first.

Keywords: Classic, mythology, influence, Velázquez sources, antiquity.

ÍNDICE:

1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. CONTEXTO ARTÍSTICO.....	5
3. VELÁZQUEZ EN LA BIBLIOGRAFÍA.....	5
3.1. ANTES DEL SIGLO XIX.....	6
3.2. SIGLO XIX.....	8
3.3. SIGLO XX.....	9
3.4. ESTUDIOS RECIENTES.....	13
4. VELÁZQUEZ COMO EL APELES ESPAÑOL.....	15
4.1. APELES Y VELÁZQUEZ.....	15
5. LA BIBLIOTECA DE VELÁZQUEZ Y LAS FUENTES.....	20
6. VELÁZQUEZ EN SEVILLA.....	24
6.1. LA FORMACIÓN DE VELÁZQUEZ.....	25
6.2. LOS BODEGONES.....	26
6.2.1. El Aguador de Sevilla.....	27
7. LLEGADA A LA CORTE.....	28
7.1. EL TRIUNFO DE BACO.....	31
8. VELÁZQUEZ EN ITALIA.....	32
8.1. PRIMER VIAJE A ITALIA.....	32
8.1.1. La Fragua de Vulcano.....	34
8.1.2. El Cristo de San Plácido.....	36
8.2. SEGUNDO VIAJE A ITALIA.....	37
8.2.1. La Venus del Espejo.....	38
9. ÚLTIMOS AÑOS.....	40
9.1. LAS HILANDERAS.....	41
10. CONCLUSIONES.....	42
11. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	45
12. BIBLIOGRAFÍA.....	46

1. INTRODUCCIÓN:

Existe una tradición historiográfica internacional que estudia la “recepción” del mundo clásico en la cultura y específicamente el Arte de la Edad Moderna¹. Esta historiografía ha evolucionado desde la idea de una “tradición clásica” (“*classical tradition*”) que mostraba la asunción pasiva del mundo clásico en la Edad Moderna, hacia la consideración de una “recepción” del arte clásico de una forma más activa, seleccionando y reorientando los elementos clásicos para dar lugar a un nuevo arte; y recientemente (2019) se ha propuesto todavía un papel más activo aún por parte de la cultura y el arte de la Edad Moderna en su apropiación de lo clásico mediante el concepto de la “transformación” o “*allelopoiesis*”, es decir, la “creación recíproca” (“*reciprocal creation*”).²

La relación de Diego Velázquez con el mundo clásico es hoy día clara y evidente. No obstante, en lo que respecta a la relación de Diego Velázquez con el mundo clásico, no siempre fue así de clara, y ha sido un foco importante de debate a lo largo de la mayor parte de los estudios sobre su figura. En estas páginas se estudiará dicha relación, exponiendo, en primer lugar, una breve aproximación al artista por medio de su contexto histórico. Posteriormente, se expondrán los estudios realizados sobre Velázquez y su relación con el mundo clásico, observando a los autores más destacados de cada momento. Acto seguido, se analizará la concepción de Velázquez como el Apeles español, analizando en primer lugar la figura del pintor griego, y en segundo lugar dicha relación entre ambas figuras. A continuación, se dedicará un capítulo a la biblioteca de Velázquez, y algunas de las fuentes más importantes empleadas por él, y que de alguna manera le relacionaron con el mundo clásico. Después, se realizará un recorrido general a lo largo de las diversas etapas de su vida: Velázquez en Sevilla, Velázquez en la corte, y sus dos viajes a Italia. Todo ello con alguna obra de referencia en cada periodo que ayude a ilustrar de forma clara la relación del pintor con el mundo clásico.

¹ BOLGAR, Robert Ralph. *Classical Influences on European Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

² BAKER, Patrick, HELMRATH, Johannes y KALLENDORF, Craig. “Beyond Reception. Renaissance Humanism and the Transformation of Classical Antiquity”. *Transformationen der Antike*. Berlín: De Gruyter, 2019.

2. CONTEXTO ARTÍSTICO:

Con el inicio del reinado de Felipe IV tuvo lugar el florecimiento de varios artistas que, nacidos a finales del siglo XVI, desarrollaron su obra durante el siglo XVII. Estos formaron el grupo de los pintores de mayor esplendor dentro del llamado Siglo de Oro. Todos estos artistas tenían sus raíces en las generaciones anteriores al año 1600, pues muchos de ellos habían sido discípulos de pintores de ese contexto. Con el tiempo, estos discípulos superaron a sus maestros, nutriéndose de la influencia de artistas italianos y flamencos, y de la facilidad que tenían para viajar al extranjero y observar las novedades artísticas de cada zona. Es dentro de este grupo donde se encuadra la figura de Diego de Silva Velázquez.³

Velázquez fue el artista que mejor encarnó el tránsito entre el “realismo” del primer tercio del siglo XVII y el pleno barroco. Sus obras estaban dotadas de una extraordinaria complejidad técnica, siendo uno de los pocos artistas que había logrado desarrollar la perspectiva aérea.⁴ Como muchos otros, artísticamente se inspiraba en parte en los modelos de Rafael, Miguel Ángel y Tiziano, marcando sus composiciones por la influencia clásica, procedente, en este caso, de artistas renacentistas.⁵

3. VELÁZQUEZ EN LA BIBLIOGRAFÍA:

La bibliografía velazqueña ha sido enormemente rica a lo largo del tiempo, y en los últimos años ha incorporado importantes avances, actualizaciones y reflexiones.⁶ La bibliografía velazqueña comenzó con Francisco Pacheco en el siglo XVII y Antonio Palomino en el XVIII. En el siglo XIX se publicaron obras de gran calidad expositiva, como las de Aureliano Beruete y Carl Justi, que fueron renovadas hasta llegar a la época actual.⁷ A lo largo del siguiente apartado se observará, de forma general, esta evolución en los estudios del artista a lo largo del tiempo, desde sus orígenes hasta los últimos años.

³ ANGUITA HERRADOR, Rosario. “La pintura”. *El arte barroco español*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2004. p. 116.

⁴ ANGUITA HERRADOR, Rosario. “La pintura”. *Op Cit.* pp. 135-136.

⁵ PELEGRÍ Y GIRÓN, Mercedes. “Velázquez y su mundo”. *Ab Initio*, número 2 (2011) p. 112.

⁶ DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. GÁLLEGO, Julián. “Palabras preliminares”. *Velázquez*. Madrid: Museo del prado, 1990. p. X.

⁷ GAYA NUÑO, Juan Antonio. “Palabra Final”. *Diego Velázquez*. Madrid: Ediciones Españolas, 1962. pp. 60-61.

3.1. ANTES DEL SIGLO XIX:

El pintor Francisco Pacheco escribió obras de diversa temática, dentro de las cuales destaca *El Arte de la Pintura* (1649).⁸ Francisco Pacheco tenía un notable conocimiento erudito de la religión y del mundo clásico, probablemente adquirido de manos de su tío, el canónigo Francisco Pacheco, y esa erudición pasó a manos de su aprendiz más notable, Diego Velázquez, cuya pintura será un arte cargado de intelecto.⁹ Pacheco defendía una pintura idealista combinada con la observación de lo natural y lo real. Para él, el arte de pintar tenía que estar marcado por la honestidad, de tal manera que la virtud de un artista y su pintura eran dos aspectos inseparables.

En *El Arte de la pintura* Pacheco aportó información sobre el aprendizaje y la formación de Velázquez, así como de su traslado a la Corte y su primer viaje a Italia.¹⁰ Cabe destacar que Pacheco defendió a Velázquez ante las constantes acusaciones que recibía, pues se decía que retratar no tenía mérito, ya que era copiar meramente la realidad. Frente a esto, Pacheco decía que Velázquez no solo retrataba, sino que insuflaba vida a sus figuras, y para él, también los bodegones realizados por el pintor eran de una excelente calidad, y un ejemplo a seguir para muchos.¹¹ Vicente Carducho, en sus *Diálogos de la pintura* (1633) defendía “la idea” como el elemento primordial de la pintura, y como consecuencia la pintura religiosa y de historia debían ocupar los primeros lugares entre los diversos géneros, mientras que el retrato y el bodegón eran una mera actividad “mecánica”. Estas dos posturas distintas, la inmediatez del realismo y el naturalismo de raíz clásica, chocarán en Madrid cuando Velázquez se incorpore a la Corte.¹²

Lázaro Díaz del Valle, en su *Epílogo y nomenclatura de algunos hombres famosos en esta arte*” (1656-1659) añade información sobre la vida de Velázquez entre el segundo viaje a Italia y 1658, completando así lo dicho por Pacheco. Díaz del Valle no se interesa por la primacía de los géneros pictóricos, sino que más bien incide en la cuestión de la relación de las diversas artes al presentar a Velázquez como pintor y arquitecto, y también como

⁸ PACHECHO, Francisco. *El Arte de la pintura*. Edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid: Cátedra, 2001.

⁹ ARAMBURU ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel. SOLDEVILLA ORIA, Consuelo. “La Edad Moderna. Siglos XVI, XVII Y XVIII”. *Arte y sociedad entre Cantabria y Andalucía: Jándalos*. Cantabria: Ediciones Universidad de Cantabria, 2013. p. 86-87.

¹⁰ HARRIS, ENRIQUETA. “Introducción”. *Velázquez*. Vitoria Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 1991. pp. 7-8.

¹¹ HARRIS, ENRIQUETA. “Apéndices”. *Op Cit*. pp. 191-195.

¹² CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Edición de Francisco Calvo Serraller. Madrid: Turner, 1979.

“caballero”. Dado que la arquitectura era considerada como superior a la pintura (tomando como base *Los Diez libros de arquitectura* (15 a.C), de Vitruvio), al presentar a Velázquez como arquitecto se elevaba su consideración.¹³

Encontramos posteriormente la figura de Jusepe Martínez, con *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (1673). Según él, Velázquez adquirió las mayores honras gracias a sus cuadros de historia, que le permitieron ascender al puesto de Ayuda de Cámara, y fue nombrado caballero de la Orden de Santiago. Además, para Martínez, Velázquez era considerado un “*pintor excelente*” o “*gran pintor*”, gracias a la calidad de sus retratos hechos en la corte y Roma. A diferencia de otros tratadistas contemporáneos a Velázquez, Martínez no intentó adornar la carrera del pintor en sus escritos mediante comparativas con Apeles, pues había fallecido hacía pocos años y eso ya no era necesario.¹⁴

Ya en el siglo XVIII, Antonio Palomino, conocido como el “Vasari Español”, escribió en 1724 *El Museo Pictórico y la Escala Óptica*, en cuyo tercer tomo apareció la primera biografía completa de Velázquez. En dicha biografía, el propio Pacheco, al haber conocido al pintor, estaba muy presente, así como otras figuras que conocieron en vida al artista. Así, Palomino tuvo como referencia un manuscrito incompleto de Juan de Alfaro, uno de los últimos discípulos de Velázquez. Ese manuscrito estaba, posiblemente, destinado a convertirse en libro, y aunque no lo consiguió, puede ser tomado como un elemento de estudio más, previo al de Palomino.¹⁵ El tratadista puso interés en los asuntos de Velázquez en la corte, más que en su propia carrera artística pese a ser pintor de un monarca tan importante como Felipe IV. Palomino no hace uso, además del término “*pintor*”, y emplea el de “*pintor de cámara*”. Esto se debe a que Alfaro, discípulo de Velázquez, quien tuvo que ser una figura muy cercana a él, decía que renegaba de ese título constantemente. De esta manera, Velázquez no se consideraba a sí mismo un simple pintor, sino uno ligado fuertemente al entorno palatino y real. Además, para Palomino, después de Velázquez destacaron varios pintores que se ennoblecieron, como su predecesor, ya que en estos momentos la pintura comenzó a verse como un arte liberal de gran prestigio y honra. Es por esto por lo que Palomino alude a menudo a Velázquez como “*Don*” o “*Noble Caballero*”.¹⁶

¹³ HELLWIG, Karin. “De pintor a noble caballero: los cambios de la imagen de Velázquez en las Vidas de Pacheco y Palomino”. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, t. 20-21 (2007-2008). pp. 93-98.

¹⁴ HELLWIG, Karin. *Op Cit.* pp. 98-103.

¹⁵ HARRIS, ENRIQUETA. “Introducción”. *Op Cit.* pp. 7-8.

¹⁶ HELLWIG, Karin. *Op Cit.* pp. 106-110.

3.2. SIGLO XIX:

Durante el Siglo XIX Velázquez se convirtió en un referente para los artistas que viajaban a España en busca de representaciones realistas del arte. De esta manera, el pintor fue considerado como realista por excelencia, dejando en segundo plano su inspiración clásica. Su prestigio fue notable en el mundo del arte, ya que muchos artistas del momento, como Édouard Manet (1832-1883), quedaron deslumbrados ante su arte. Pero ese prestigio e interés no vino dado únicamente por los artistas de este siglo, sino por varios investigadores, como el español Aureliano Beruete o el alemán Carl Justi. Este último, en su obra *Velázquez y su siglo*, que se publicó en 1888, mostraba a Velázquez bajo la concepción predominante del siglo XIX, es decir, como un pintor realista que se ceñía únicamente a lo que veía. Beruete, por su parte, en su obra *Velázquez* (1898), se mueve en parámetros similares a Justi, pero, si bien también considera a Velázquez un pintor realista, a la vez le hace responsable de la introducción de los ideales del Renacimiento en la Península Ibérica.¹⁷

Carl Justi es uno de los historiadores del arte más importantes del Siglo XIX, y muestra una predilección llamativa por los estudios de Velázquez.¹⁸ Para el autor, el artista se convirtió en un símbolo artístico nacional en un momento en el que España ya había entrado en su fase de decadencia política, y había sido capaz de superar a los pintores de carácter naturalista con los que se había relacionado.¹⁹ Para Justi, es muy probable que, durante su primer viaje a Italia, Velázquez bebiese de la influencia de artistas renacentistas del nivel de Tiziano y Tintoretto. Este último había muerto hacía relativamente poco, y sus obras aún cautivaban a los artistas del momento tiempo antes de que Velázquez emprendiese su viaje a Italia. También destacaba que la estancia en Roma, y la contemplación de su arte y sus monumentos en el año 1630, fue fundamental para el artista. Se trababa en aquellos momentos de una ciudad que perfectamente podría haber sido considerada como la tierra prometida para los artistas de la época.²⁰ Justi mencionaba ejemplos de influencia clásica concreta como la existencia de una pareja de bocetos que representaban lo que parecían ser

¹⁷ PORTÚS, Javier. “Miradas sobre Velázquez”. *Revista de Libros* [en línea] número 33 (1999) [Consulta: 17 marzo 2021] Disponible en https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=3803&t=articulos

¹⁸ JUSTI, Carl. “Carl Justi y los comienzos de los estudios sobre arte español en Alemania”. *Velázquez y su siglo*. Madrid: Istmo, 1999. p. 7-9.

¹⁹ JUSTI, Carl. “Introducción”. *Op Cit.* pp. 31-39.

²⁰ JUSTI, Carl. “Primer viaje a Italia (1629-1631)”. *Op Cit.* pp. 251-265.

los jardines del Palacio del Buen Retiro, en uno de los cuales aparecía una pareja apoyada en una balaustrada, y con el dios Júpiter justo delante.²¹

Además de Justi y Beruete, merecen también ser mencionados otros autores del siglo XIX como Marcelo Cervino, con “Las colecciones particulares de Madrid: el señor marqués de Monistrol” publicado en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* en 1896, o Cruzada Villamil y su obra *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez: escritos con ayudas de nuevos documentos*, escrito en 1885.²² Este último es una monografía que viene acompañada de un catálogo que reúne las obras del artista en agrupaciones: religión, mitología, historia, retratos, bustos o paisajes.²³

3.3. SIGLO XX:

Durante la primera mitad del siglo XX, las ideas del siglo anterior, y los estudios de Justi o Beruete, aún estaban vigentes. No fue hasta mediados de siglo, con el desarrollo de nuevas corrientes y metodologías histórico-artísticas, cuando se empezaron a formar nuevas interpretaciones de la obra y figura de Velázquez. Desde ese momento empezó a predominar la imagen de Velázquez como un pintor reflexivo y complejo. Ya no se trataba de un pintor únicamente realista, sino de un creador que observaba con inteligencia su entorno, y reflexionaba sobre la realidad o la propia historia del arte. Es esta la tendencia que se ha transmitido al siglo XXI. Este cambio en la imagen del artista se debe también a los numerosos descubrimientos documentales que se han producido en este siglo, tanto biográficos, como artísticos, especialmente el descubrimiento de su biblioteca. Esta tenía una gran cantidad de libros que se pueden conocer hoy en día gracias al Inventario de bienes que el artista dejó junto a su mujer, y que permite aproximarse al universo de las lecturas de Velázquez y de su cultura, con una importante presencia clásica.

La idea de que Velázquez no era un pintor meramente realista empezó a consolidarse en 1947, con la obra de Diego Angulo, *Velázquez: cómo compuso sus principales cuadros*. En este libro se intentó comprender el carácter narrativo de los cuadros del pintor sevillano, y se llegó a la conclusión de que lo que Velázquez quería transmitir era algo más que la

²¹ JUSTI, Carl. “Los días del Buen Retiro (1631-1648)”. *Op Cit.* pp. 312-314.

²² INSTITUTO ESPAÑOL DEL PATRIMONIO HISTÓRICO. “Bibliografía General” [en línea] [Consulta: 7 de abril de 2021] Disponible en <https://guiadigital.iaph.es/sys/productos/Velazquez/velazquezSevilla/documentos/bibliografiaGeneralC.html>

²³ *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez: escritos con ayudas de nuevos documentos* [en línea] [Consulta: 23 de abril de 2021] Disponible en <https://ddd.uab.cat/record/72364>

realidad. Había historia enmarcada detrás de cada cuadro. Otra figura fundamental fue Julián Gállego, con sus obras *El pintor de artesano a artista* (1976), o *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (1984). En esta última se llega a la conclusión de que Velázquez es realista, pero no bajo la concepción propia del mundo contemporáneo, sino bajo la idea del siglo XVII. Era un realismo en el que la sociedad de aquellos momentos asociaba al instante conceptos morales, religiosos o sociales en cualquier representación pictórica. Y estos estaban incluidos en la obra del pintor.²⁴

En la segunda mitad del siglo XX aparecieron otras numerosas investigaciones que se ciñen a este carácter reinterpretaivo de la obra de Velázquez. Es de destacar Jonathan Brown, con obras que abarcan gran parte de esta segunda mitad de siglo, como *Imágenes e ideas de la pintura española del Siglo XVII*, publicada en 1978, *La edad de oro de la pintura española*, realizada en 1982, o *El triunfo de la pintura: sobre el coleccionismo cortesano en el Siglo XVII*, publicado en 1995.²⁵ También tiene colaboraciones junto a otros autores, como Carmen Garrido en *Velázquez, la técnica del genio* en 1998. Brown muestra interés por los estímulos visuales que el pintor recibió a lo largo de toda su vida, y que, de alguna manera, le influyeron a la hora de realizar su obra.²⁶

Según Brown, fue a partir de 1630 cuando la productividad de Velázquez gozó de un gran desarrollo, al decorar el Palacio del Buen Retiro y la Torre de la Parada, donde llevó a cabo obras de temáticas muy diferentes, que iban desde retratos reales ecuestres, a temas religiosos, o incluso de carácter mitológico y literario.²⁷ Como se indica en la obra de Jonathan Brown, las composiciones que se basaban en el mundo mitológico clásico eran de extraordinaria maestría, y resulta difícil entender por qué Velázquez no realizó más representaciones artísticas de esta temática, en la que apenas se engloba una docena de obras que han llegado hasta nuestros días. Una posible explicación a esto podría ser que en la corte del Siglo XVII no había un excesivo entusiasmo o demanda por estos temas, considerados en aquel momento como profanos.²⁸ Según Jonathan Brown, siempre se ha dicho que la

²⁴ PORTUS, Javier. “Miradas sobre Velázquez”. *Revista de Libros* [en línea] número 33 (1999) [Consulta: 17 de marzo de 2021] Disponible en

https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=3803&t=articulos

²⁵ “JONATHAN BROWN”. Wikipedia, la enciclopedia libre [en línea] [Consulta: 23 de abril de 2021] Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Jonathan_Brown#Obras

²⁶ PORTUS, Javier. “Miradas sobre Velázquez”. *Revista de Libros* [en línea] número 33 (1999) [Consulta: 17 marzo 2021] Disponible en https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=3803&t=articulos

²⁷ BROWN, Jonathan. GARRIDO, Carmen. “Velázquez: Introducción a su vida y a su obra”. *Velázquez. La técnica del genio*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1998. pp. 10-11.

²⁸ BROWN, Jonathan. GARRIDO, Carmen. “El triunfo de Baco o Los borrachos”. *Op Cit.* p. 31.

representación de imágenes mitológicas clásicas en el arte barroco es algo escasa, a excepción de los artistas que trabajaban en la Corte, como Velázquez. Hay que entender esto en el contexto en el que se desarrolla, pues la iglesia católica era la encargada de llevar a cabo gran parte del patronazgo artístico, y los temas clásicos podían ser rechazados por esta institución dada la predominancia de las representaciones de cuerpos desnudos. La creencia de que estas imágenes podían conducir al pecado estaba generalizada. Sin embargo, este acto de censura hacia obras de arte influidas por el mundo clásico provocó, en cierta medida, que las que eran aceptadas por las instituciones, como las de Velázquez, destacasen por encima de las demás.²⁹

Otros autores han contribuido a enriquecer el conocimiento sobre Velázquez. Enriqueta Harris, que ha arrojado numerosos datos nuevos a la vida del pintor con obras como *Velázquez* (1991). O José López Rey, que ha dedicado su vida al estudio del pintor en obras como *Velázquez: la obra completa* (1998). Otra figura importante es Fernando Marías, con su obra *Velázquez: pintor y criado del rey* (1999) donde plantea la figura del artista en función, no solo de los datos objetivos conocidos, sino de la historiografía que ha permitido conocer su personalidad. También a finales del Siglo XX las exposiciones en museos, como la del Museo del Prado, en 1990, o la de Edimburgo de 1996, han tendido a aportar datos nuevos sobre el pintor, y han ayudado a crear un catálogo crítico de las obras de este.³⁰

En la mencionada exposición del artista realizada entre los meses de enero y marzo de 1990 por el Museo del Prado colaboraron importantes historiadores como Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego.³¹ En esta obra, Alfonso E. Pérez Sánchez dice que un elemento que pudo dar paso al desarrollo artístico de Velázquez fue el hecho de que, a diferencia de los demás artistas de su tiempo, él realmente nunca se vio limitado por la presión eclesiástica, y no respondía a las imposiciones artísticas de la época. De esa manera se observa que fue un pintor muy independiente, en cuyas obras, especialmente en las que realizó en su madurez, el componente religioso era de escasa importancia. Es cierto que sí hizo pintura religiosa, pero no abunda y responde a encargos muy concretos. Por su parte, él estaba interesado en la mitología, y se convirtió en un pintor de esa temática.³² Es

²⁹ BROWN, Jonathan. "De la teoría a la práctica: las artes y la academia". *Imágenes e ideas de la pintura española del Siglo XVII*. Madrid: Alianza editorial, 1980. p. 93-96.

³⁰ PORTUS, Javier. "Miradas sobre Velázquez". *Revista de Libros* [en línea] número 33 (1999) [Consulta: 17 marzo 2021] Disponible en https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=3803&t=articulos

³¹ DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. GÁLLEGO, Julián. *Op Cit.*

³² DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. GÁLLEGO, Julián. "Velázquez y su arte". *Op Cit.* pp. 22-23.

además llamativo observar que, en su interés por representar la mitología clásica, el artista intentaba adaptar a los personajes clásicos a su tiempo. Al igual que el arte de la Contrarreforma había intentado anteriormente humanizar a los personajes sagrados con el fin de que el público empatizase con ellos, el artista hizo algo similar con los dioses del Olimpo, a quienes también humanizó y despojó de los rasgos heroicos con el fin de lograr esa mayor proximidad para el espectador de su tiempo.³³

Haciendo hincapié en esta última idea, se puede observar que José López Rey también la defiende en sus estudios *Velázquez, la obra completa*, realizados en 1998. Para López Rey, Velázquez no se sentía atado a la iconografía tradicional a la hora de representar temas mitológicos. El pintor, para lograr esa humanización ya mencionada hacía uso de la eliminación de los atributos iconográficos de cada dios clásico, y los reducía a dimensiones humanas y no divinas. Estos rasgos, basados en el intento de causar esa cercanía entre los dioses y los hombres son los que, a menudo, hicieron muy difícil identificar los temas de aquellas obras.³⁴ Esto se debe a que, si los dioses no se identificaban con rapidez en el primer impacto visual, la imagen podría representar una escena alejada del mundo divino clásico si no se tenía el suficiente conocimiento.

Otro hecho significativo fue el acercamiento de Velázquez a la obra de algunos pintores del Renacimiento, como Tiziano o Tintoretto. De esa manera, el pintor realizó copias de algunos de los cuadros de estos artistas, especialmente de Tintoretto, con obras como la *Crucifixión*, o *La Última Cena*, que no han llegado hasta nuestros días. López Rey expone la idea, basándose en escritos de Pacheco y Palomino, de que el pintor copió algunas de las obras de grandes pintores del pasado, entre los que también destacaban las figuras de Rafael y Miguel Ángel.³⁵ Esto es, sin duda, uno de los rasgos que causó cierta influencia, no solo temática, sino también técnica, del mundo clásico en las obras del pintor. Su interés por el pasado para mejorar su arte era evidente, y al fijarse en pintores del Renacimiento, también adoptó sus formas de hacer pintura basándose en la antigüedad clásica.

³³ DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. GÁLLEGO, Julián. “Velázquez y su arte”. *Ídem*.

³⁴ LÓPEZ REY, José. “Velázquez y la iconografía clásica”. *Velázquez, la obra completa*. Madrid: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1998. p. 167.

³⁵ LÓPEZ REY, José. “Grandeza de Tiziano y libertad de Velázquez”. *Op Cit*. pp. 74-76.

Fernando Marías, en 1999, dejaba claro que el pintor tuvo siempre muy presente algunas obras literarias fundamentales del mundo clásico.³⁶ Una de las primeras pinturas en las que el artista tuvo un acercamiento a la mitología clásica fue aquella en la que representó el momento en el que el dios Apolo visitó el taller de Vulcano para informarle de que su esposa Venus le estaba siendo infiel con el dios Marte, es decir, la *Fragua de Vulcano*, cuadro inspirado en las *Metamorfosis* de Ovidio.

Otro artículo que hay que tener en cuenta es *La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649-1653* (1999), de Salvador Salort. Este trabajo se centró en el viaje de Velázquez a Italia y la forma en la que ejecutó la voluntad real en ese territorio. Durante los primeros meses el artista se dedicó a visitar numerosas colecciones, como las galerías Ludovisi, Borghese, Vaticana, de Villa Medici, Mattei, Caetani, Vitelleschi, Peretti-Montalto y Farnese, así como otros palacios romanos. Es muy probable que en estos lugares observase obras de la Antigüedad que pudieron influenciar su pintura posteriormente. El objetivo principal de Velázquez era comprar esculturas y pinturas para la decoración del Alcázar con la mayor celeridad posible. Para lograr esto se rodeó de varios ayudantes, entre los que destacaba Juan Córdoba Herrera, a quien Velázquez confió la supervisión de la realización de los vaciados de las obras antiguas en bronce y yeso.³⁷ De esta manera se puede ver ese contacto directo que el pintor tuvo con las obras del pasado, siendo conocedor de ellas y sirviéndole como punto de inspiración.

3.4. ESTUDIOS RECIENTES:

En relación con la importancia de las antigüedades, y ya en los últimos años, José Miguel Morán Turina dedica algunas palabras en su *Estudios sobre Velázquez* (2006) a la importancia que dichas obras de la Antigüedad pudieron tener en el contexto en el que el artista desarrolló su obra. Dicho esto, a las figuras que Velázquez trajo consigo, se le sumaron otras trescientas traídas a España por encargo del Conde de Oñate. Así aparece reflejado en el *Suplemento a la Historia de España*, del padre Mariana. Se trata, posiblemente, de una cifra exagerada, pero que tuvo relación con los encargos de Velázquez realizados desde entonces. Conseguir exportar antigüedades fuera del territorio italiano era una tarea difícil, y sus propietarios eran, además, muy reacios a que se realizasen moldes de

³⁶ MARÍAS, Fernando. "Italia: el dominio del arte y la pintura". *Velázquez: pintor y criado del rey*. Hondarribia: Editorial Nerea, 1999. p. 91.

³⁷ SALORT, Salvador. "La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649-1653". *Archivo Español de Arte*, Tomo LXXII, Número 288 (1999) pp. 415-468.

estas, ya que los materiales con los que se realizaba esta acción solían causar alguna mancha sobre la superficie. De hecho, Velázquez nunca supuso una excepción en la difícil tarea de lograr esto, y no fue hasta la intervención del Conde de Oñate cuando consiguió la autorización para transportar las figuras.³⁸

Un hecho significativo que expone Morán Turina fue que a lo largo de los siglos XVI y XVII se realizaron numerosas guías y descripciones de las obras y maravillas de Roma que supusieron un punto de referencia importante para los artistas. El desarrollo de la imprenta expandió todas estas imágenes a lo largo de Europa, y permitió que el mundo viese esas maravillas antiguas sin necesidad de pisar la Ciudad Eterna. No obstante, el contacto de Velázquez con estas obras fue directo, como se ha dicho en estas páginas, y no solo a través de su viaje a Italia y la observación de las colecciones mencionadas, sino de la visita meses antes de su partida a la colección del duque de Alcalá, que tenía en su posesión algunas obras antiguas.³⁹ Toda esta influencia de las antigüedades pareció coincidir, además, con un llamativo interés de la realeza por ese mundo, formando importantes colecciones. Es posible que fuese el viaje de Velázquez a Italia el que encendió la llama del interés del monarca Felipe IV por estas maravillas, ya que hasta ese momento no había mostrado una atención aparente por adquirirlas.⁴⁰

En los últimos años nos encontramos también con la figura de Javier Portús, que ha colaborado en importantes artículos como *Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos* (2011). Aquí se explica cómo este salón fue creado, de tal manera que en 1632 se empieza a poner sobre la mesa la idea de una zona de recreo en el Retiro. Fue en 1633 cuando se creó el palacio, siendo su pieza fundamental el Salón de Reinos. Se llenó así de imágenes de batalla y retratos, que le dieron a esta estancia un contenido político. Velázquez realizó allí sus obras en un escaso periodo de tiempo, entre 1634 y 1635, siendo estas de gran tamaño, y posiblemente los encargos más importantes de su carrera. Entender esa rapidez en su trabajo solo es posible a través de la comprensión de la forma de su taller. Posiblemente tenía ayudantes y era una especie de trabajo con una estructura “industrial”. Portús explica que no siempre es tan sencillo vincular una obra a un autor, pero que hay una unanimidad en aceptar que *Las Lanzas*, *Felipe IV* o *Baltasar Carlos*

³⁸ MORÁN TURINA, Miguel Ángel. “Velázquez, Felipe IV y las antigüedades”. *Estudios sobre Velázquez*. Madrid: Ediciones Akal, 2006. pp. 104-106.

³⁹ MORÁN TURINA, Miguel Ángel. “Velázquez, Felipe IV y las antigüedades”. *Op Cit.* pp. 107-108.

⁴⁰ MORÁN TURINA, Miguel Ángel. “Velázquez, Felipe IV y las antigüedades”. *Op Cit.* pp. 111-114.

son obras de Velázquez. Muestra de ello es la gran calidad de todas ellas, especialmente en los paisajes de fondo, que el pintor convirtió en una seña de identidad.⁴¹ Tanto estas imágenes ecuestres de los gobernantes como las escenas de batalla que Velázquez realizó responden a una importante tradición clásica en la que la forma de representar de forma gloriosa a los gobernantes era fundamental. Esta idea viene dándose desde la Antigüedad, de tal manera que se puede observar un nuevo nexo entre Velázquez y el mundo clásico.

4. VELÁZQUEZ COMO EL APELES ESPAÑOL:

A continuación, se estudiarán algunas consideraciones de la obra de Velázquez en relación con la del pintor griego Apeles. No sin antes hacer una alusión a la vida y a la forma de hacer arte de este pintor del mundo clásico y al momento en el que desarrolló la misma. Siempre intentando dejar entrever esas semejanzas con el artista español.

4.1. APELES Y VELÁZQUEZ:

Apeles nació en Colofón (en la región de Jonia, en Grecia) hacia el año 375 a.C., y fue el principal artífice de las innovaciones artísticas que se estaban produciendo hacia aquella fecha en el mundo griego, siendo el precursor del posterior Helenismo (iniciado cronológicamente tras la muerte de Alejandro en el 323 a.C.). Fue su presencia y cercanía en la corte de Filipo y Alejandro Magno la que le permitió tener pleno conocimiento de un arte que se tomaría como referencia muchos años después.⁴² A lo largo de su estancia en Sición, la pintura había estado ligada fuertemente al poder, y constantemente, esta intentaba exaltar a la autoridad del lugar. Fue en el año 343 cuando Apeles entró en la corte del rey Filipo, y empezó a desarrollar un arte cortesano, que difundía a lo largo de los territorios la imagen del poder real.⁴³ Esto es, en cierto modo, similar a las representaciones artísticas que Velázquez realizó durante su estancia en la Corte madrileña, también haciendo de pintor cortesano. No es de extrañar que hubiese quienes le considerasen el Apeles español.

Posteriormente, en el momento en el que Alejandro empezó a gobernar, la relación del monarca y el pintor fue muy cercana. En Éfeso, Apeles llegó a pintar varios cuadros en los que aparecía el rey: en uno de ellos aparecía a caballo, y en el otro como portador del rayo,

⁴¹ PORTÚS, Javier. “Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos”. *Boletín del Museo del Prado*, Tomo XXIX, Número 47 (2011) pp. 16-29.

⁴² MORENO, Paolo. “El Asia de los Sátrapas”. *Pintura griega: de Polignoto a Apeles*. Madrid: Mondadori, 1988. p. 99. Id. *Apelle. La Battaglia di Alessandro*. Ginebra-Milá, Skira, 2000.

⁴³ MORENO, Paolo. “Los maestros de Sición”. *Op Cit.* p. 145.

divinizándole al nivel del dios Zeus. Sin embargo, cabe destacar que el realismo en las representaciones de Apeles solo se veía en las imágenes de animales, y no tanto en las figuras humanas. Lo que el pintor hacía era seleccionar varios valores llamativos de la figura representada, de tal forma que ni el propio monarca pudo escapar de esto, y en su caso lo que llamó la atención a Apeles fue su mirada dirigida a su destino. Cabe destacar, también, que este pintor fue uno de los primeros que realizó un retrato de sí mismo en una obra literaria de carácter autobiográfico que mostraba su historia, su psicología, e incluso su talento como poeta.⁴⁴ De este modo, se puede ver, por tanto, que Apeles también era, a su manera y en su contexto, retratista, pero también un literato. Apeles, según Plinio, superó a todos los artistas que le habían precedido, y es por esto por lo que el monarca llegó a exigir que no fuese otra figura quien le retratase, pues era la mejor de su tiempo.⁴⁵ Uno de los sucesos más llamativos en la vida de Apeles, y que muestran el cuidado y la preocupación que tenía por sus obras fue el siguiente: era costumbre del pintor esconderse tras sus obras cuando estas estaban acabadas y así podía conocer lo que el público pensaba de su pintura y arreglar los defectos que se le pudiesen achacar. De esta manera, un zapatero comenzó a criticar una de sus obras constantemente, de tal manera que nunca quedaba satisfecho: primero fueron los zapatos pintados y luego otras críticas. Apeles, hastiado por esto, salió de su escondite y le dijo que se dedicase únicamente a sus zapatos. Es de ahí de donde viene el famoso proverbio que ha llegado hasta nuestros días, “zapatero a tus zapatos”. Este hecho demuestra ese interés que Apeles tenía en la opinión del público, a quien consideraba un mejor crítico que él mismo.⁴⁶

Existen muchos elementos de la obra de Apeles que posteriormente tomó Velázquez. Es muy posible que el artista sevillano tuviese a Apeles como un referente artístico, ya que los propios griegos decían de él que tenía la *cháris*, la gracia en su arte, destacando por encima de los demás. Además, según Plinio “Apeles sabía levantar la mano del cuadro [...] el exceso de precisión muchas veces perjudica a la obra”. Velázquez, consciente de esta idea, también la empleó en su obra. Por otro lado, se ganó una buena relación con Alejandro, convirtiéndose en su retratista, hecho que Velázquez también tuvo en cuenta y del que se hablará posteriormente. Los retratos también se convierten en un punto de unión entre Velázquez y Apeles, ya que este último, de nuevo en palabras de Plinio “Pintó retratos de

⁴⁴ MORENO, Paolo. “El Asia Menor desde Alejandro hasta Antígono”. *Op Cit.* pp. 147-149.

⁴⁵ PACHECHO, Francisco. “De las honras y favores que han rescebido los famosos pintores de los grandes príncipes y monarcas del mundo”. *Op Cit.* pp. 145-146.

⁴⁶ PLINIO EL VIEJO. “Los pintores”. *Textos de historia del arte*. Edición de María Esperanza Torrego, Madrid: Visor, 1987. p. 99.

un parecido extraordinario”, siendo este tipo de imágenes unas de las más notables de la obra del pintor sevillano. Apeles pintó también una Venus saliendo del mar, y otra Venus de mayor excelencia en Cos (Grecia), siguiendo Velázquez esta temática con la *Venus del espejo*. Tanto Apeles como Velázquez hicieron énfasis en la naturaleza. Las representaciones de caballos son excelentes en ambos casos, y Velázquez fue consciente del suceso narrado en la obra de Plinio: “*Existe también un caballo suyo (de Apeles) [...] apeló al juicio de los mudos cuadrúpedos [...] solo relincharon ante el caballo de Apeles*”. Esto ejerció una gran influencia en las bellas y extraordinarias representaciones animales de Velázquez, siguiendo la estela de Apeles. Es importante decir también que, tanto Apeles como Velázquez pintaron bufones en algún momento de su vida. En palabras de Plinio “*Ptolomeo [...] le preguntó (a Apeles) cuál de ellos le había invitado, tomó del fuego un carbón encendido y trazó sobre la pared su retrato; el rey reconoció al punto el rostro del bufón*”. Cabe destacar, que tanto ambos desarrollaron en algún momento de su vida cuadros de moribundos. Según Plinio: “*Figuran también entre sus obras (las de Apeles) retratos de moribundos*”.⁴⁷ Vemos, por tanto, como Apeles y Velázquez están más relacionados desde un punto de vista artístico de lo que puede parecer en un primer momento.

Desde el Renacimiento, los modelos clásicos se habían implantado como referencia, pero estos no eran meramente imitados, sino que se adaptaban a los tiempos modernos dando paso a un ideal de superación: lo clásico no se imitaba, sino que se pretendía crear obras equiparables en calidad, o incluso superiores a las del mundo antiguo. Este ideal se fraguó con fuerza entre los tratadistas y artistas del Siglo XVII. Todo esto se regía por la idea de que, si el pintor de finales del Siglo XVI y principios del Siglo XVII lograba alcanzar la perfección de la pintura, podía también recuperar la nobleza y la liberalidad que esta había venido perdiendo desde la Antigüedad.⁴⁸

Bajo este contexto, Velázquez desarrolló su obra, basándose en ocasiones en el mundo literario del mundo mitológico clásico. Pero la influencia de estas ideas no quedaba solo ahí, pues el artista empezó a utilizar soportes e ideas expuestas por escritores del mundo antiguo, y que se convirtieron en el corpus teórico de sus obras. Fue así como Diego Velázquez, empezó ser considerado como el nuevo Apeles en la forma de realizar su pintura.⁴⁹ Autores

⁴⁷ PLINIO EL VIEJO. “Los pintores”. *Op Cit.* pp. 96-103

⁴⁸ NIETO ALCALDE, Víctor. “Velázquez, el cuadro oculto y la metáfora del espejo”. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, t. 20-21 (2007-2008). pp. 60-61.

⁴⁹ NIETO ALCALDE, Víctor. *Op Cit.* pp. 62-64.

y tratadistas como Pacheco hablaban de la obra del pintor con palabras de alabanza. Veían en la forma de hacer los retratos una clara inspiración en la obra de Tiziano. No obstante, el autor también dejó claro que los grandes artistas, como Rafael, Miguel Ángel, Tintoretto, o incluso Apeles en la Antigüedad, desarrollaban unas obras de gran calidad, no solo en los retratos, sino en la pintura de historia. Era eso lo que les había elevado a esa posición en la historia del arte. Y, sin embargo, a la vez, Pacheco equiparaba a Velázquez con estas figuras, ya que, aunque no se hubiesen dedicado al retrato con tanta fuerza como el pintor español, era evidente que también dominaban esa técnica. Pacheco hablaba, además, de un grupo de “grandes retratadores”, en los que destacaba el entorno artístico español, y en el que Velázquez iba a la cabeza.⁵⁰ Otros autores, como Palomino, también hacen alusión a la obra de Velázquez, y hacen esta comparativa con artistas del mundo clásico como Apeles.⁵¹ De hecho, aquí tenemos una frase de Palomino que ilustra esa comparación entre Velázquez y Apeles: *“Alentándole desde luego el señor Conde Duque de Olivares a la honra de la patria, y prometiéndole, que él solo había de retratar a Su Majestad, y los demás retratos se mandarían recoger; gozando la misma preeminencia que tuvo Apeles, que solo él podía pintar la imagen de Alejandro”*. Es conveniente, también, dejar un ejemplo de esta comparativa entre Velázquez y Apeles en palabras de su mentor, Francisco Pacheco, quien decía lo siguiente: *“Que el planeta benigno a tanto cielo, tu nombre ilustrará con nueva gloria, pues es más que Alexandro y tu su Apeles”*.⁵²

Por otra parte, Velázquez se basó en la obra de Plinio, especialmente en *Historia Natural*, donde, como ya se ha visto, a menudo se hacían alusiones a Apeles, para la realización de conocidas obras como *Las Meninas*. Esto sucedió en un momento en el que el artista estaba intentando conseguir un título de nobleza, y para ello, era necesario que su trabajo de la pintura fuese considerado como un arte liberal. Existe, además, un paralelismo evidente entre Apeles y Velázquez. Mientras que a Apeles, según Plinio, le visitaba en su taller Alejandro Magno, al artista español le visitaba Felipe IV, y en ambos casos se estableció una relación cordial entre las dos figuras. Este hecho ha llamado la atención de los historiadores y suele ser mencionado en la mayoría de los estudios de la historia del arte que aluden al pintor.⁵³ Este hecho tiene lugar en *Las Meninas*, puesto que en este cuadro se ve un hecho muy similar, y es que el propio rey Felipe IV está visitando el taller de su obrador, como antaño

⁵⁰ HELLWIG, Karin. *Op Cit.* pp. 87-89.

⁵¹ HELLWIG, Karin. *Op Cit.* p. 107.

⁵² HARRIS, ENRIQUETA. “Apéndices”. *Op Cit.* pp. 193-200.

⁵³ NIETO ALCALDE, Víctor. *Op Cit.* pp. 62-64.

lo hacía Alejandro. Aparece reflejado en el espejo. Velázquez fue consciente de este símil, y lo empleó para demostrar la liberalidad de la pintura, garantizada por la presencia de los reyes en la estancia.⁵⁴ Esto es, además, el claro ejemplo de esa relación de cercanía y cordialidad que tenían pintor y monarca. Para ilustrar esta relación, se muestra a continuación un fragmento de *Historia Natural* de Plinio. En este caso, relacionado con Alejandro Magno y Apeles, pero que es muy significativo, ya que representa esa cercanía del monarca con el artista que luego tuvo lugar entre Velázquez y Felipe IV: “[...] Alejandro. Este mismo general ordenó con un edicto que no lo retratara ningún otro que Apeles”.⁵⁵

Otro paralelismo evidente se puede observar en la pintura bélica. Hay constancia de que Apeles pintó imágenes de guerra. Tal y como dice Plinio, pintó una imagen de batalla en la que aparece Alejandro triunfante en un carro, o una escena en la que Neoptólemo aparecía a



Fig 1. Mosaico de Issos (Desconocido, Museo Arqueológico de Nápoles, aproximadamente 200 a.C.) Disponible en [https://es.wikipedia.org/wiki/Mosaico_de_Issos#/media/Archivo:Alexander_\(Battle_of_Issus\)_Mosaic.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Mosaico_de_Issos#/media/Archivo:Alexander_(Battle_of_Issus)_Mosaic.jpg) [Consulta: 17 de mayo de 2021].

caballo luchando contra los persas.⁵⁶ Existe una obra que se ha conservado hasta nuestros días, y que merece la pena mencionar. Se trata de *El Mosaico de Issos*, descubierto en 1831 y realizado en torno al año 200 a.C. En él se representa a Alejandro Magno en combate contra los persas de Darío III, en la Batalla de Issos (333 a.C.).

Aunque también puede tratarse de una representación de la Batalla de Gaugamela (331 a.C.). Se trata de una obra que no es original de Apeles, sino que, según Plinio, es posiblemente una recreación de *La Batalla de Alejandro con Darío* (319-297 a.C.).⁵⁷ Dicho esto, es muy probable que estas obras se convirtiesen en los principios de la pintura bélica, dando paso a la creación de una tradición que se extendió hasta tiempos de Velázquez. De esta manera, Velázquez continuó dicha

⁵⁴ NIETO ALCALDE, Víctor. *Op Cit.* p. 64.

⁵⁵ PLINIO EL VIEJO. "Geometría arquitectura". *Historia Natural: Libros VII-XI*. Edición de E. del Barrio Sanz, I. García Arribas, A.M. Moure Casas, L.A. Hernández Miguel, M.L. Arribas Hernáez. Madrid: Gredos, 2003. p. 65.

⁵⁶ PLINIO EL VIEJO. "Los pintores". *Textos de historia del arte. Op Cit.* pp. 102-103.

⁵⁷ SQUIRIPA, Anabella. "El Mosaico de Issos" [en línea] [Consulta: 26 de abril de 2021] Disponible en <https://sobreitalia.com/2009/01/20/el-moisaco-de-issos/>

tradición, transmitida a lo largo de la historia, y que había sido iniciada por Apeles, inspirándole en famosas realizaciones como *La Rendición de Breda*.

5. LA BIBLIOTECA DE VELÁZQUEZ Y LAS FUENTES:

Su biblioteca se convierte en un elemento fundamental que le permitió conocer con precisión muchas ideas de la Antigüedad. Velázquez tenía en su biblioteca 154 libros, de los cuales, muchos de ellos estaban relacionados con el mundo clásico de alguna manera.⁵⁸ Esta Cantidad de libros convierten a la figura de Velázquez en un pintor erudito. La biblioteca se convirtió en el eje catalizador de la teoría de su obra. También cabe destacar que en el inventario conocido no figuran los libros de entretenimiento y ficción, ya que solo se añadieron las obras consideradas dignas de figurar en el inventario. Tampoco figuran en el inventario libros religiosos, como bíblicos, de rezado, o vidas de santos, por lo que el número total de libros debe ponerse en entredicho, y muy posiblemente no configuraban el total de la biblioteca de Velázquez.⁵⁹

Por un lado, se observan varias obras del periodo directamente clásico, que posiblemente fueron muy apreciadas por el pintor: Plinio, *Naturalis Historia* (Burgos, edición de Gerónimo de Huerta, entre 1599 y 1629). Plinio, *Historia Naturale* (Venecia, edición traducida por Ludovico Domenichi, 1573). Dioscórides, *De yerbas para botica* (Frankfurt, edición de J.A. Saracenus, 1598). Ptolomeo, *Geografía* (Venecia, edición italiana de Andrea Mathiatio, 1561). Jenofonte, *Opera* (Basilea, traducido por Diego Gracián, 1545). Quinto Curcio, *Los hechos del magno Alejandro* (Sevilla, edición de Juan Cromberger, 1534). Tito Livio, *Latina Historia* (Basilea, Officina Frobeniana, 1531). Euclídes, *Elementorum geometricum libri XV* (Salamanca, edición de Luis Carduchi, 1637). Euclídes, *La perspectiva y la especularía* (Madrid, edición de Pedro Ambrosio de Onderiz, 1585). Horacio, *Sus obras* (Granada, edición de Sebastián de Mena, 1599). Ovidio, *Los quinze libros de los Metamorphosos* (Salamanca, posible traducción de Antonio Pérez Sigler, 1580). Ovidio, *Metamorfosi con annotationes* (Venecia, edición colocada en romance por Francesco Senese, 1549). Aristóteles, *Etbicorum libri decem* (Salamanca, edición de

⁵⁸ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *La librería de Velázquez*. Editorial Hernando: Madrid, 1925. Además, SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Cómo vivía Velázquez: inventario descubierto por D. F. Rodríguez Marín: Descripción y estudio por F. J. Sánchez Cantón*. Instituto Diego Velázquez: Madrid, 1942. Además, CASA NATAL DE VELÁZQUEZ. "Biblioteca de Velázquez: Listado de los libros que marcaron su obra" [en línea] [Consulta: 8 de abril de 2021] Disponible en <https://casanatalvelazquez.com/dia-del-libro-listado-de-los-libros-que-marcaron-la-obra-de-velazquez/>

⁵⁹ RUÍZ PÉREZ, Pedro. "La página y el lienzo". *De la pintura y las letras: La biblioteca de Velázquez*. Alcobendas: Junta de Andalucía, 1999. pp. 8-21.

Lorenzo Ruiz Fidalgo, 1555). Aristóteles, *Trattato dei Governi* (Venecia, edición de Antonio Brucioli, 1551). Horacio, *Sermonum Satyrarum, Epistolarum libri* (Lyon, 1561). Vitruvio, *De Architectura libri decem* (Alcalá, traducción de Miguel de Urrea, 1582).⁶⁰

Por otro lado, hay también varias obras en su biblioteca que, si bien no son de la época clásica, sino de la Edad Moderna, sí están directamente influenciadas por ese periodo. Entre ellas destaca la obra de Marco Antonio Camos con *Microcosmia y gobierno universal del hombre christiano para todos los estados y qualquiera de ellos* (Madrid, Viuda de A. Forner, 1595). El libro expone las prácticas artísticas como algo mecánico, es decir, hecho con las manos, pero también con “ingenio”. Esto las eleva en categoría sin sacarlas de ser mecánicas. En la obra se citan artistas de la Antigüedad como Apeles. Frente a esto, Velázquez también tiene en su biblioteca obras defensoras de la pintura como parte de las artes liberales como *De Pictura*, de Leon Battista Alberti (Basilea, 1565 o 1568), *Le vite de piu eccellenti Pittori, Scultori e Archittetori* (Florencia, 1568), de Vasari, o *Noticia general para la estimación de las artes* (Madrid, edición de Pedro Madrigal, 1600), de Gaspar Gutiérrez de los Ríos. Se pueden observar también algunas obras relacionadas con la arquitectura donde lo clásico es fundamental: Leone Battista Alberti, *De Re aedificatoria* (traducción española de 1578 o 1582). Sebastiano Serlio, *Libro straordinario* (Venecia, edición de Francesco de Franceschi, 1584). Sebastiano Serlio, *Tercero y cuarto libro de arquitectura* (Toledo, edición de Francisco de Villalpando, 1563). Giacomo Barocci, *Régles des cinq ordres d' Architecture* (Madrid, edición de Patricio Caxesi i Florentino, 1593). Albrecht Durer, *De urbibus, arcibus* (Paris, 1535). Andrea Palladio, *Antigüedades de la ciudad de Roma* (Posible edición romana de 1648). Rodrigo Caro, *Antigüedades de la ciudad de Sevilla*, (Sevilla, edición de Andres Grande, 1634). Antonio Bosio, *Roma sotteranea*, (Roma, Libreria di Michel' Angelo, e Pietro Vincenzo Fratelli de' Roffi, 1634).⁶¹

Además, a continuación, se muestran obras vinculadas a el mundo clásico y que están relacionadas con la pintura y la perspectiva: Juan de Arfe y Villafañe, *De varia conmesuracion* (Sevilla, edición de Juan de Leon, 1585). Franciscus Aguilonius, *Opticorum libri sex* (Amberes, Officina Plantiniana, 1613). Juan de Butrón, *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte e la pintura* (Madrid, edición de Luis Sánchez, 1626). Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura* (Madrid, edición de Francisco Martínez, 1633).

⁶⁰ RUÍZ PÉREZ, Pedro. Op Cit.

⁶¹ RUÍZ PÉREZ, Pedro. Op Cit.

Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* (Sevilla, edición de Simón Fazardo, 1649). Leon Battista Alberti, *De pictura* (Basilea, 1565 o 1568). Giorgio Vassari, *Le vite de piu eccellenti Pittori, Scultori e Archittetori* (Florencia, 1568). Gaspar Gutierrez de los Ríos, *Noticia general para la estimación de las artes* (Madrid, edición de Pedro Madrigal, 1600). Witelo o Vitelio, *Perspectiva* (Nuremberg, edición de Gergi Tansteter, 1535).⁶²

A continuación, se muestran otras obras relevantes vinculadas al arte de la antigüedad, o bien a la historia de ese tiempo, que se encuentran presentes en su biblioteca: Antonio Ciccarelli, *Le Vite degli Imperatori Romani* (Roma, edición de Doménico Basa, 1590). Guillaume du Choul, *Discours de la Religion des anciens Romains* (Lyon, Edición de Guillaume de Rouill, 1567). Juan Pérez de Moya, *Philosophia Secreta* (Madrid, edición de Jerónimo de Chaves, 1628). Gerónimo Chaves, *Chronograpia o repertorio de los tiempos* (Sevilla, edición de Fernando Díaz, 1580). Charles Estiene, *Dictionarium historicum, geographicum, poeticum* (Génova, edición de Samuelis Chouer, 1609). Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica* (Madrid, edición de Tomás Junta, 1596).⁶³

Todas estas obras están relacionadas con el mundo clásico o pertenecen a figuras del mundo renacentista. De los 154 libros que poseía su biblioteca personal, la lista se forma por 40 libros con una cierta referencia clásica. Esto supone, aproximadamente, un 25,97%. del total de sus libros, lo cual supone un porcentaje bastante significativo de toda la colección.

A continuación, se tendrá en cuenta, a modo de ejemplo de este tipo de influencia clásica la obra de Plinio. El escritor romano hablaba de grandes pintores del mundo antiguo, pero destacó, por encima de los demás a Apeles, quien pintó más obras que todos los demás, dedicándose a su trabajo todos los días de su vida, y quien dejó, además, varios libros con su doctrina.⁶⁴ Es cierto que, la obra de Plinio, *Historia Natural*, apenas tiene teoría artística, pero el autor sí dedicó varias partes a hablar del arte. De esta manera, Plinio sigue los cánones de la antigüedad clásica, basados en el naturalismo.⁶⁵ Plinio, sin embargo, sí que dedica unas páginas a hablar del retrato, que pudieron tener un importante valor para Velázquez. En el contexto en el que Plinio escribió la obra, el retrato estaba en desuso. Eran solo un símbolo de familiar que no procuraba lograr la perdurabilidad del alma, sino el poder y la importancia de la familia. Al no poder representar el alma, se dejó de representar el cuerpo. Hecho

⁶² RUÍZ PÉREZ, Pedro. Op Cit.

⁶³ RUÍZ PÉREZ, Pedro. Op Cit.

⁶⁴ PLINIO EL VIEJO. “Los pintores”. *Op Cit.* p. 98.

⁶⁵ PLINIO EL VIEJO. “Opiniones de Plinio sobre el arte”. *Op Cit.* p. 21.

contrario sucedía en las generaciones anteriores, que realizaban retratos familiares, usados en los actos funerarios, de tal manera que los antepasados estaban siempre presentes. Plinio expone la importancia del retrato diciendo que era un hecho de total felicidad que te representasen. No solo para hacer perdurar el alma, sino para ser conocido en todas las tierras. Expone que, pese a que el retrato ha caído en desuso, se había extendido en su tiempo una pequeña costumbre en bibliotecas de realizar estas obras dedicadas a figuras ilustres históricamente, respondiendo de esta manera a las costumbres del pasado.⁶⁶ Como ya se ha visto, la teoría artística no aparece reflejada, pero es posible que las palabras de Plinio sobre la importancia del retrato calasen hondo en el pintor español.

Por otro lado, desde un punto de vista temático y visual, el ejemplo será la *Metamorfosis* de Ovidio. En ella alude en su libro IV, entre otros, a los dioses Marte, Venus y Vulcano. Se dice que fue el dios Apolo el primero que vio el adulterio de Venus con Marte, pues era el dios que todo lo veía. Fue él quien, escandalizado, le contó los actos de su mujer a Vulcano, perdiendo este último el dominio de sí mismo y dejando de trabajar de inmediato en las herramientas que estaba realizando.⁶⁷ Esto quedó reflejado en *La Fragua de Vulcano*. Otra temática fundamental en la obra de Velázquez, extraída directamente de los escritos de Ovidio, es la que se observa en *Las Hilanderas*, donde Aracne y Palas, o Atenea, compiten por realizar las mejores telas. Palas se vistió como una anciana, e instó a la joven Aracne a cesar en su intento y pedir perdón a la diosa por su arrogancia. Sin embargo, Aracne siguió adelante, pues se confió ante la vejez de la diosa disfrazada, y preguntó por qué la diosa no había acudido en persona. Fue entonces cuando Palas se mostró, y Aracne, por un momento, se sintió ruborizada, pero continuó adelante con el duelo. Ambas figuras se colocaron en sitios distintos de los telares y comenzaron a trabajar. Fue Aracne quien venció aquel duelo, y se estaba disponiendo a colgar su obra cuando Palas la sujetó y la condenó a colgar para siempre, haciéndose diminuta y convirtiéndose en araña, trabajando sus telas para la eternidad.⁶⁸ De esta manera, Velázquez ensalza el trabajo intelectual, reflejado en Palas, frente al trabajo manual, reflejado en Aracne.

⁶⁶ PLINIO EL VIEJO. “El retrato”. *Op Cit.* p. 74-78.

⁶⁷ OVIDIO. “Marte, Venus y Vulcano”. *Metamorfosis: Volumen I*. Edición de Antonio Ruiz de Elvira, 4 Edición, Madrid: Alma Mater, 1990. p. 129.

⁶⁸ OVIDIO. “Aracne”. *Metamorfosis: Volumen II*. Edición de Antonio Ruiz de Elvira, Barcelona: Alma Mater, 1964. pp. 17-23.

6. VELÁZQUEZ EN SEVILLA:

Diego Velázquez nació en Sevilla en el año 1599, y desde muy joven mostró unas cualidades muy elevadas para la pintura. Gracias a esto, su padre, Juan Rodríguez de Silva, decidió reorientar su educación e introducirle en los talleres más prestigiosos de la ciudad.⁶⁹ Pocos son los datos que se conocen de la juventud del pintor, pero resulta evidente pensar que fue durante aquellos años en los que empezó a dotarse de muchos elementos que marcarían su personalidad artística posteriormente. El hecho de que Diego Velázquez naciese en el seno de una familia perteneciente a la baja nobleza incrementó sus pretensiones de ennoblecerse mediante la pintura los años venideros. Fue con 11 años cuando el joven Velázquez ingresó en el taller de Francisco Pacheco, donde convergían muchas de las élites culturales de la ciudad, como latinistas, anticuarios, clérigos o poetas.⁷⁰ Brown también señala que en la academia de Pacheco se congregaba esta serie de estudiosos, artistas, poetas y pintores, quienes que tenían una devoción respetuosa hacia los temas de la antigüedad clásica.⁷¹ Este ambiente literario y culto, marcado por el interés por el mundo clásico, tuvo una fuerte importancia en la obra de Velázquez, quien pudo haberse visto influenciado desde sus orígenes por este ambiente de erudición. Posiblemente, gracias a esto, se vio tentado a conocer el pasado y a realizar obras de influencia clásica en este periodo como los bodegones.

En el año 1617 consiguió el título de maestro pintor. Este no solo le permitía pintar cuadros, sino también tallas, aunque no queda constancia de que Velázquez en algún momento ejerciese esta labor. Entre sus maestros destaca Francisco de Herrera el Viejo, aunque el más conocido, y quien más se tendrá en cuenta aquí será el ya mencionado Francisco Pacheco. Es muy posible que este, en un primer momento, observase con perplejidad las obras del joven Velázquez, y esa sorpresa, con el tiempo se convirtiese en admiración. Además, Pacheco apoyó artísticamente a su pupilo, presentándole a importantes coleccionistas y figuras influyentes de la ciudad, quienes pagarían sus primeros encargos y le darían al joven Velázquez el empuje necesario para que su carrera despegase.⁷²

⁶⁹ PELEGRÍ Y GIRÓN, Mercedes. *Op Cit.* pp. 111-112.

⁷⁰ CAVALLÉ PÉREZ, Carlos José. “La realidad como subversión”. *Velázquez Subversivo*. Madrid: Obra Social La Caixa, 2017-2018. pp. 8-9.

⁷¹ BROWN, Jonathan. “De la teoría a la práctica: las artes y la academia”. *Op Cit.* p. 79.

⁷² CAVALLÉ PÉREZ, Carlos José. *Op Cit.* pp. 8-9.

6.1. LA FORMACIÓN DE VELÁZQUEZ:

En lo que respecta a la relación artística existente entre Velázquez y Pacheco, cabe destacar que el aprendiz no pintaba igual que su mentor. De esta manera, la pintura de Pacheco está muy vinculada a las estampas del romanismo italiano o a las estampas de esa región. Siempre aparecen en los cuadros de Pacheco motivos de otros artistas estudiados y conocidos por él mismo. Esto no sucede en los cuadros de la etapa sevillana de Velázquez, que no se relacionan de ninguna manera con estampas anteriores. Este hecho es muy significativo, puesto que indica que, si bien Velázquez pudo, o no, aprender el método de trabajo de su mentor, el artista lo desestimó rápidamente, hasta el punto de que no queda ningún ejemplo. También es importante mencionar en esta etapa la clara diferencia de las obras religiosas y las obras profanas del pintor, puesto que solo en el primer caso se puede intuir un acercamiento del joven Velázquez a las convenciones de la pintura sevillana de su tiempo e incluso a algunas de las costumbres iconográficas de su mentor.⁷³

Otro hecho fundamental de esta etapa sevillana de Velázquez fue su interés por los retratos, de los cuales apenas había precedentes en la época. El artista “crea” en Sevilla un género nuevo de retrato. Este estilo se vio marcado por un excelente realismo, a menudo muy alabado por los críticos de arte. La obra *Venerable Madre Jerónima de la Fuente*, realizada en 1620 supone una pieza maestra del carácter retratístico del joven artista. La obra consta de un retrato de cuerpo entero, con muy contados precedentes en la pintura sevillana y española.⁷⁴

Además de esta relación con Pacheco, hubo otros factores que contribuyeron a formar al joven Velázquez. Se podía ver, por un lado, la existencia de un grupo de tres pintores, ajenos al ambiente artístico sevillano, pero de una u otra forma, muy presentes en la ciudad. Estos son Doménico Theotocópuli El Greco, Luis Tristán y Diego de Rómulo Cincinato. Sus lienzos suponían obras con novedades tan radicales que el joven pintor sevillano pudo ver en ellos a un referente. De esta manera, es muy probable que Velázquez acompañase a su maestro al taller toledano de Doménico en 1611, dejando en él una profunda y positiva huella. En lo que respecta a Diego de Rómulo, introdujo una especialización del género retratístico, y se convirtió en un modelo a seguir para Velázquez, puesto que era pintor de cámara de un grande de España. Además, Luis Tristán, que había sido discípulo de El Greco,

⁷³ BASSEGODA, Bonaventura. “Pacheco y Velázquez” en MORALES J. Alfredo (coord.). *Velázquez y Sevilla. Op Cit.* pp. 125-130.

⁷⁴ BASSEGODA, Bonaventura. *Op Cit.* pp. 130-133.

se sabe que había estado en contacto con las novedades romanas y venecianas. Algunas de sus obras pudieron ser estudiadas por Velázquez en Sevilla. El arte realizado por estos artistas era innovador y no respondía a las características del arte sevillano del momento. De esta manera, el joven Velázquez siempre tuvo un referente que aportase novedades al arte, marcando para siempre su obra. Por otro lado, desde Italia y los Países Bajos llegaban a Sevilla numerosos textos en los que se exponía la teoría artística, y que muy posiblemente se aposentaban en el taller de Pacheco, donde Velázquez pudo nutrirse de ellos. Entre estos escritos figuraban muchos de índole científica, pero también había obras de carácter clásico y mitológico. Algunos de estos textos fueron recopilados por Velázquez durante su vida, formando su ya mencionada y tratada biblioteca, de la que ya se han dado numerosos nombres de obras que guardan alguna relación con el mundo clásico. Todos estos factores contribuyeron a formar al joven Velázquez, nutriéndose desde sus comienzos tanto de facetas innovadoras como de escritos que contribuyeron, de alguna manera, a formar su obra.⁷⁵

6.2. LOS BODEGONES:

Los bodegones imitaban la realidad, y su origen data de Grecia. Según el historiador Plinio, que, como ya se ha dicho, se convirtió en una de las fuentes clásicas principales del artista, los pintores griegos intentaban representar lo más fielmente posible la realidad de la naturaleza. Entre los más famosos destacaban Zeuxis y Parrasio, aunque también Apeles o Apolodoro representaban fielmente la naturaleza. Según Plinio, el origen de estas representaciones viene de la leyenda de los recién mencionados Zeuxis y Parrasio, y así lo dice en su *Historia Natural*: “*Se dice que Parrasio, otro hábil pintor griego, compitió con Zeuxis; éste presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquél presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista*”.⁷⁶ De esta manera, se puede sacar la conclusión de que la naturaleza es la que guía este tipo de obras, y el realismo excesivo conduce a engaño.

⁷⁵ BUSTAMANTE, Agustín. MARÍAS, Fernando. “Entre práctica y teoría: La formación de Velázquez en Sevilla” en MORALES J. Alfredo (coord.). *Velázquez y Sevilla. Op Cit.* pp. 141-145.

⁷⁶ ROSA. “Antecedentes del bodegón”, *Blogger* [en línea] [Consulta: 18 de mayo de 2021]. Disponible en <http://bodegonesdecocina.blogspot.com/2011/08/antecedentes-del-bodegon-grecia.html?m=1>

Velázquez realizó en su etapa sevillana varias obras de esta índole, siguiendo por tanto la tradición clásica. Las primeras imágenes de este tipo realizadas por el artista, entre las que se ubica *Los Tres Músicos*, respondían al género satírico propio de Europa, en el que se disfrutaba humillando a personajes de clases sociales más bajas. El joven artista se movió en un ambiente en el que la pintura de género estaba ciertamente infravalorada, puesto que muchos consideraban que no se necesitaba ningún talento especial para realizarla. El propio Pacheco se encontraba dentro de esta postura, pero justificaba los bodegones de su aprendizaje apelando a los antecedentes de la Antigüedad clásica y las obras de género realizadas por los pintores antiguos, como ya se ha visto con Plinio. Por tanto, se podía decir que Velázquez, en su tiempo, estaba respondiendo a la tradición renacentista, intentando resucitar un género clásico y adaptándolo a los tiempos modernos. Velázquez intentaba imitar y superar a los pintores de la antigüedad, y fue considerado como su equivalente en su siglo. Además, las composiciones de los bodegones respondían a los principios de la cultura clásica, conocido a través de *Della pittura* (Alberti) y los apuntes sobre pintura de Da Vinci. Otro rasgo que suele caracterizar algunas de estas composiciones es el *contrapposto*, muy vigente en el arte de la antigüedad. Habiendo dicho esto, a continuación, se tendrá en cuenta la obra que, muy posiblemente marcó su esplendor y apogeo en este estilo: *El Aguador de Sevilla*.⁷⁷

6.2.1. El Aguador de Sevilla:

La obra ha sido objeto de estudio por numerosos historiadores. Leo Steinberg fue el primero en sugerir que su temática se trataba de un rito de iniciación, enlazándolo con los relieves del mundo clásico. Además, expuso que el hecho de que apareciese un anciano y unos jóvenes podía vincularse también al tema de las Tres Edades del Hombre. Julián Gallego respaldó posteriormente esa teoría con ese mismo asunto de la cultura clásica. No obstante, estas teorías dejaron de ser aceptadas, puesto que no parecían llevarse tanta edad entre sí como para representar esta temática con precisión. Representa, simplemente, un momento de la cotidianidad sevillana de la época. Las figuras no se encuentran en la calle, sino en un interior, como demuestra la mesa sobre la que Velázquez coloca una vasija. El aguador es representado como una figura sagrada, con una actitud similar a la del sacerdote que va a dar la comunión. El agua no es simplemente la de los canales de Sevilla, sino que parece mostrar la salvación y un modo de vida antiguo. Muy similar a los filósofos griegos estoicos o

⁷⁷ CHERRY, Peter. “Los bodegones de Velázquez y la verdadera imitación del natural” en MORALES J. Alfredo (coord.). *Velázquez y Sevilla. Op Cit.* pp. 77-83.

cínicos, que enseñaban el agua a los discípulos como forma de vida y para alcanzar la sabiduría. Tal vez, esta obra supone el intento de Velázquez de representar a un filósofo de la antigüedad, conocidos en España gracias a los escritos de Diógenes de Laercio, un historiador de los Siglos II y III d.C. Velázquez, en su ambiente de formación culta, pudo conocer estos escritos y mostrar este interés por la filosofía de la antigüedad clásica. El aguador es de edad avanzada, pero no es un anciano. Y aunque su cuerpo muestre arrugas, aún se ve fuerte. Esto se basa en una belleza ideal sacada, muy posiblemente de modelos reales, pero también de estatuaria clásica. Es muy posible que el filósofo en el que se basó fuese Diógenes de Sinope, a quien se esforzó por conocer en profundidad. La



Fig 2. *El Aguador de Sevilla* (Velázquez, Apsley House, 1622) Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/El_aguador_de_Sevilla#/media/Archivo:El_aguador_de_Sevilla,_por_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg [Consulta: 18 de mayo de 2021]

descripción del aguador coincide con la de esta figura, a quien además muestra en actitud de magisterio, igual que el filósofo lo fue de los hijos de Xeníades. Es, como se indicaba al comienzo de este análisis, un rito de iniciación, como señalaba Steinberg, o Gállego posteriormente. Pero no un rito de iniciación cualquiera, sino uno muy vinculado a la filosofía del mundo clásico, y a los escritos que llegaron de él, y que estaban muy presentes en la Sevilla de principios del Siglo XVII. *El Aguador de Sevilla* se trata de una obra magistral, pero no solo por la belleza de los pasajes de naturaleza muerta, sino porque supone una meditación moderna de las enseñanzas de la Antigüedad.⁷⁸

7. LLEGADA A LA CORTE:

Pese a la grandeza de Sevilla en aquellos tiempos, es claro pensar que Madrid atraía a los artistas del resto de España, pues era allí donde se encontraban los reyes y las familias más ricas. Viajó a ese entorno, interesado en observar las maravillosas decoraciones que se encontraban presentes en los palacios, los conventos o las casas de ese entorno. Realizó un primer viaje a Madrid en 1622, pero tuvo que regresar a Sevilla ese mismo año, ya fuese por asuntos personales o por no conseguir su deseo principal en este viaje: retratar a los reyes.

⁷⁸ MENA MARQUES, Manuela. "El Aguador de Velázquez o una meditación sobre la cultura clásica: Diógenes y los hijos de Xeníades". *Archivo Español de Arte*, Volumen LXXII, número 288 (1999). pp. 391-413.

Fue el año siguiente, en 1623, con el apoyo del Conde Duque de Olivares cuando viajó a Madrid para asentarse allí.⁷⁹

Su primer contacto e instructor en la corte fue Juan de Fonseca y Figueroa, quien ejercía el cargo de Sumiller de Cortina de la Real Capilla, que le permitía conocer muy bien todos los asuntos de la corte, y siendo un impulsor inmejorable de la figura de Velázquez. De esta manera, con el tiempo el artista sevillano llegó al puesto de Ujier de Cámara, que le ponía en la obligación de vigilar varias estancias e informar al Mayordomo Mayor si había algún incidente. Ostentar este oficio fue muy útil para el pintor en su afán por ascender en el mundo cortesano. Le colocó ya en la línea jerárquica de los artistas de palacio, y le permitió ver y conocer gentes propias del mundo de los embajadores y la nobleza.⁸⁰

Velázquez, que al llegar a Madrid en 1623 se había hospedado en la casa de Fonseca, realizó un retrato de este último. La obra fue llevada a palacio, donde el rey quedó impresionado. Comenzó así la relación entre pintor y soberano, convirtiéndose Velázquez en el pintor que tenía que retratar al rey por antonomasia. De esta manera, para el año 1624, Diego Velázquez ya era considerado como el retratista oficial del rey, hecho que muy posiblemente favoreció su ascenso en el entorno palatino.⁸¹

Este ascenso se remonta a un certamen programado por el propio Felipe IV, quien quería que los artistas plasmasen su pensamiento. Fue así como Velázquez pintó la *Expulsión de los moriscos*, no conservado en la actualidad. El rey, sorprendido por tal obra, le garantizó al pintor el ya mencionado cargo de Ujier de Cámara. Entre los pintores vencidos estuvo Vicente Carducho, quien veía con recelo las obras y el ascenso del pintor sevillano, a quien siempre atacó encubiertamente.⁸²

Por otro lado, durante los primeros años del Siglo XVII tuvo lugar en la corte española el desarrollo de un entusiasmo por la obra del artista renacentista Tiziano, a quien Velázquez también tenía afición. Sin embargo, fue Rubens en su llegada a la corte, quien mostraba una predilección notable por las obras del artista veneciano. Para Brown, es posible que

⁷⁹ OCTAVIO PICÓN, Jacinto. “Rubens en España. *Los Borrachos*. Primer viaje de Velázquez a Italia. *La túnica de José y La Fragua de Vulcano*”. *Vida y obras de Don Diego Velázquez*. [en línea] Free Editorial (2014) [Consulta: 19 de mayo de 2021] Disponible en <https://freeditorial.com/es>

⁸⁰ BARRIOS, Feliciano. “Diego Velázquez: sus oficios palatinos” en IGLESIAS, Carmen (coord.). *Velázquez en la corte de Felipe IV*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2004. pp. 67-71.

⁸¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. “Felipe IV, a través de Velázquez” en IGLESIAS, Carmen (coord.). *Velázquez en la corte de Felipe IV. Op Cit.* pp. 33-34.

⁸² OCTAVIO PICÓN, Jacinto. *Op Cit.*

Velázquez observase a Rubens reproducir de forma muy precisa las obras de Tiziano durante su estancia en España, y de esa manera empezó a comprender con claridad la forma de hacer el arte por parte del pintor veneciano, a quien, desde ese momento, tuvo como un referente imprescindible. No obstante, hay un factor que diferencia la influencia de Tiziano en Velázquez de la de Rubens.⁸³ Mientras que el pintor flamenco se había dejado llevar por la sensualidad y el erotismo propio de las composiciones de Tiziano, Velázquez se aleja de tales tópicos. Pese a esto, se sigue considerando a Velázquez como un descendiente de los artistas venecianos, llegando a pintar en los últimos momentos de su vida cuatro representaciones mitológicas en el Salón de los Espejos que se colocaron junto a las obras de Tiziano, ganándose así un lugar en la obra que había desarrollado el artista italiano y que había continuado posteriormente Rubens.⁸⁴

Brown señala que en 1628 tuvo lugar un hecho fundamental, ya mencionado, que supuso un antes y un después en la influencia que el mundo clásico tuvo sobre Velázquez. Para colaborar en las negociaciones de paz entre España e Inglaterra, a la corte española había llegado el ya citado Rubens, y entró en contacto con el artista, dándole varios consejos para llegar a la cumbre de su profesión. De esa manera, Velázquez comprendió que, para lograr este objetivo, debía estudiar el arte del pasado, ya fuese por medio de la pintura de historia o por medio de temas sacados de mitos antiguos. Posiblemente fue este hecho el que incitó a Velázquez a viajar al territorio italiano.⁸⁵ De esta manera, la figura de Rubens tuvo una importancia vital en la marcha del artista español hacia ese lugar. Es en el territorio italiano donde se permitía el conocimiento de otras tradiciones, por lo que no es de extrañar la importancia que Italia tenía para el desarrollo del arte pictórico.⁸⁶ La vida de Velázquez en ese entorno, junto con algunas de las obras que más le identifican en relación con el mundo clásico realizadas allí serán estudiadas en el siguiente capítulo.

Tras la marcha de Rubens de la corte, consta que le fueron pagados a Velázquez 400 ducados por su labor artística. Durante esta estancia en la corte, en la que ya había comenzado su

⁸³ VOSTERS, Simon A., *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid: Cátedra, 1990.

⁸⁴ BROWN, Jonathan. "Introducción: Tres pintores cortesanos" en BROWN, Jonathan (coord). *Velázquez, Rubens y Van Dyck*. Madrid: Ediciones El Viso, 1999. pp. 36-39.

⁸⁵ BROWN, Jonathan. GARRIDO, Carmen. "El triunfo de Baco o Los borrachos". *Op Cit.* p. 31.

⁸⁶ MARGULES, Anna. "Realeza irreal. Velázquez y la pintura" en RAMOS SÁNCHEZ, Miguel Ángel (coord.). *En torno a Velázquez*. Madrid: Consejería de educación, 1999. p. 95.

ascenso palatino, desarrolló *El Triunfo de Baco*, que supone un ejemplo claro de la influencia clásica ejercida sobre su autor, y del cual se hablará a continuación.⁸⁷

7.1. EL TRIUNFO DE BACO:

Desde su llegada a Madrid, Velázquez tuvo que hacer frente a un ambiente palatino cargado de envidia, donde sus mejores bazas las formaban su talento y el gusto del rey por la pintura. Es en este contexto donde hay que enmarcar el nacimiento de esta obra. Su origen puede remontarse a la ya mencionada influencia de Tiziano, con la presencia en algunas de sus obras de la bacanal. No obstante, estudios recientes sobre su significado aluden a una interpretación personal del arte o incluso a una alegoría de la Monarquía Hispánica. Pero fue la presencia de Rubens en la corte la que más peso pudo tener sobre el desarrollo de esta obra. Se sabe que Rubens fue el gran artista mitológico del barroco. El hecho de que Velázquez pudiese observarle trabajar ejerció, de forma probable, una influencia muy fuerte sobre su obra.⁸⁸



Fig 3. *El Triunfo de Baco* (Velázquez, Museo Nacional del Prado, 1626). Disponible en [https://es.wikipedia.org/wiki/El_triunfo_de_Baco_\(Vel%C3%A1zquez\)#/media/Archivo:Los_borrachos_o_el_triunfo_de_Baco_1629_Vel%C3%A1zquez.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/El_triunfo_de_Baco_(Vel%C3%A1zquez)#/media/Archivo:Los_borrachos_o_el_triunfo_de_Baco_1629_Vel%C3%A1zquez.jpg) [Consulta: 24 de mayo de 2021].

Baco, Dios del vino, muestra una actitud desconcertante. Que en la antigüedad existiesen templos y bajorrelieves dedicados a Baco incrementan esta relación a lo largo del tiempo. La obra muestra a un grupo de bebedores, de los que Velázquez pudo ver tiempo atrás en Sevilla. Sin embargo, cabe la posibilidad de que la figura principal no sea Baco, sino un falso dios quien aparece en el cuadro, como ya estudió en 1793 Mengs al decir

que se trataba de un fingido Baco que coronaba a unos borrachos. De hecho, cabe la posibilidad de que, en esta primera pintura mitológica realizada por el pintor, Velázquez no tuviese más intención que la de gastar una broma pintando a un grupo de borrachos. Esto se debe a que en aquellos años había crecido de forma considerable la producción y demanda de vino. Gracias a esto, surgieron muchos vinos de mala calidad que se servían en las

⁸⁷ OCTAVIO PICÓN, Jacinto. Op Cit.

⁸⁸ GARCÍA MÁIQUEZ, Jaime. “El vino en *Los Borrachos* de Velázquez”. *DOURO: Estudios y documentos*, volumen VII (14) (2002). pp. 170-172.

tabernas de toda España. Madrid era una de las ciudades más apegadas a estas tabernas. Esto podría explicar que Velázquez abordase un tema mitológico por primera vez desde un punto de vista realista y picaresco. El término borracho era un insulto grave en la época, y era tendencia mofarse de ellos. Esta obra, sin embargo, rompe con la tradición, puesto que en otras representaciones los labradores danzan y cantan en las bacanales en honor al dios, aquí aparecen en aptitud de adorar y pedir. Llama la atención que estas figuras no pertenezcan a la misma clase social. Esto se debe a que Velázquez tuvo en cuenta una virtud olvidada de Baco en aquellos momentos, y es que este dios tiene la capacidad de igualar en torno a él a todas las capas sociales, haciéndolas olvidar sus diferencias. De esta manera, una de las figuras aparece con una copa, reflejando que se trata de una persona de mayor estrato social que la que aparece con un vulgar tazón. Es por esto por lo que el artista, con esta obra, hace un recorrido por los distintos estamentos que se podían dar en la sociedad.⁸⁹

Para concluir, Velázquez muestra en esta obra la dualidad del vino, visto como algo sagrado por un lado desde la antigüedad hasta el Cristianismo. Pero por otro lado muestra su componente vulgar, presente también desde su nacimiento a causa de su abuso. Tan solo la mirada proporciona al dios la elegancia que se merece, ya que por lo demás, parece obligado a relacionarse con unos borrachos que representan el peor lado posible de esta relación del hombre con el vino.⁹⁰

8. VELÁZQUEZ EN ITALIA:

A continuación, se observará la trayectoria de Velázquez en el entorno italiano, tomando como referentes artísticos algunas de sus obras más destacadas, que posiblemente coincidieron con este viaje.

8.1. PRIMER VIAJE A ITALIA:

Resulta natural pensar que Velázquez quisiese viajar a Italia. Como ya se ha dicho, la llegada de Rubens a la corte supuso un antes y un después, y muy posiblemente fue esta figura la que incitó a el artista a viajar al territorio italiano. De esta manera, el rey le dio licencia y cuatrocientos ducados de plata para financiar el viaje. Embarcó en Barcelona el diez de agosto de 1629. Al llegar a Roma, se hospedó un año en el Palacio Vaticano, gracias al favorecimiento que recibió por parte del cardenal Barberini. Se le permitió incluso visitar a

⁸⁹ GARCÍA MÁIQUEZ, Jaime. *Op Cit.* pp. 170-177.

⁹⁰ GARCÍA MÁIQUEZ, Jaime. *Op Cit.* p. 177.

su gusto obras como *El Juicio Final*, de Miguel Ángel, llegando incluso a recrearle en ocasiones. Posteriormente, en el verano de 1630, se hospedó en el Palacio o Villa de los Médicis, donde desarrolló pinturas de paisaje muy influenciadas por la arquitectura romana y la escultura clásica que había en ese lugar,⁹¹ pues este tenía una de las colecciones de escultura antigua más grandes e importantes hasta el momento.⁹² Durante su estancia en Roma, no solo hizo copias de obras de Miguel Ángel, sino de Rafael, tales como *El Parnaso* o *El Incendio del Borgo*.⁹³ Tras el verano de 1630, Velázquez viajó a Nápoles, donde pudo conocer a José de Ribera, que era por aquél entonces el artista más importante y prestigioso de la ciudad. Aquí llegó a realizar un retrato de Doña María de Austria, reina de Hungría, quien en esos momentos se encontraba de camino a Viena para contraer matrimonio.⁹⁴

Durante estos momentos, merece la pena hacer una mención a la pintura de género de paisaje. La pintura de paisaje al aire libre era de una práctica pictórica que había empezado a desarrollarse en el momento en el que el artista llevó a cabo obras como *Paisaje de Villa Médicis* o *Fachada de la Gruta-Logia*, donde Velázquez consiguió mediante una técnica de trazos cortos captar con precisión las sombras y las luces del entorno. De esta manera, en un periodo muy corto de tiempo había conseguido, no solo asimilar las enseñanzas de la pintura italiana, sino también superarlas.⁹⁵ Retornando a estas obras que ilustraban espacios al aire libre, a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, los espacios que más captaban la atención de los artistas eran sin duda los grandes y antiguos monumentos del mundo romano, por



Fig 4. Retrato y escenas del pintor griego Apeles (Sandrart, 1679). Disponible en Joachim von Sandrart, *Regeln und Lehrsätze dieser Künste gegeben...* 1774, fig.6, p. 64: "Apelles pict. Athen".

lo que la influencia de la arquitectura romana supuso también un eje de influencia en estas obras de paisaje Velázquez. Es probable que, durante su primera estancia en Roma, bebiese de la influencia de artistas en cuyas obras se plasmaba la belleza del entorno natural romano, como Joachim von Sandrart (1606-1688), o Claudio de Lorena (1600-1682), quienes

⁹¹ OCTAVIO PICÓN, Jacinto. Op Cit.

⁹² PELEGRÍ Y GIRÓN, Mercedes. Op Cit. pp. 119-120.

⁹³ OCTAVIO PICÓN, Jacinto. Op Cit.

⁹⁴ PELEGRÍ Y GIRÓN, Mercedes. Op Cit. pp. 119-120.

⁹⁵ BROWN, Jonathan. GARRIDO, Carmen. "Velázquez: Introducción a su vida y a su obra". Op Cit. pp. 10-11.

posiblemente le incitaron a adentrarse en un estilo desconocido para él hasta el momento.⁹⁶ El hecho de que se hospedase en la Villa de los Médicis, y representase su paisaje en las ya mencionadas obras, permite crear un nexo más entre Velázquez y el mundo clásico. Esto se debe a que, puesto que dicha villa contenía una de las colecciones escultóricas más importantes y antiguas, Velázquez pudo ver esto y conocer con mayor precisión el arte del pasado.

Velázquez regresó a España a finales de 1630, seguro de su estilo y habiendo conocido a los principales maestros del Renacimiento.⁹⁷ Quizás, la obra realizada por el pintor en este periodo que más referencia temática puede hacer a la Antigüedad clásica es *La Fragua de Vulcano*, que se analizará a continuación. Aunque existe otra obra, cuya datación no es del todo precisa en este periodo, pero que se ve directamente influenciada por él, que también se va a tener en cuenta: *El Cristo de San Plácido*.

8.1.1. La Fragua de Vulcano:

La siguiente obra ha tenido diversas interpretaciones a lo largo del tiempo, pero hoy día se



Fig 5. *La Fragua de Vulcano* (Velázquez, Museo Nacional del Prado, 1630). Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/La_fragua_de_Vulcano [Consulta: 19 de mayo de 2021]

acepta la existencia de cuatro líneas interpretativas: la puramente mitológica, la moralizante, la cristianizadora y la meramente artística. En su sentido mitológico, la obra muestra el fragmento de la *Metamorfosis* en el que Vulcano se entera de la infidelidad de Venus. De esta manera, el adulterio suponía un deshonor, y era a menudo el eje central de las comedias del mundo barroco. Se sabe, además, que en la Europa del Siglo XVII, la representación mitológica solo era

permitida mediante unos parámetros cristianos. Los dioses sólo podían ser representados mediante un simbolismo que les convirtiese en ejemplos morales. Por otro lado, como componente moralizador, la obra parece mostrar que, aunque los dioses (o los ricos del momento), puedan parecer a priori impunes a las leyes terrenas, no pueden escapar de la

⁹⁶ BROWN, Jonathan. GARRIDO, Carmen. “Pabellón de Cleopatra. Ariadna”. *Op Cit.* p. 59.

⁹⁷ OCTAVIO PICÓN, Jacinto. *Op Cit.*

justicia divina de ningún modo. Cabe destacar también, viendo la obra desde un prisma cristiano, el dios Helios, o Apolo, puede identificarse con cristo, marcando claramente esa intención de sincretismo entre lo cristiano y lo mitológico, tan propio de este siglo.⁹⁸

Existe un hecho significativo, y es que, como nos indica su biblioteca, Velázquez era conocedor de la *Filosofía Secreta*, de Juan Pérez de Moya. Esta supuso una fuente iconográfica indispensable, pues tenía entre sus páginas un amplio conocimiento del mundo mitológico antiguo. Este autor leído por Velázquez rompió con la consideración burlesca del adulterio, y vio en Vulcano, no al ser al que le habían sido infiel, sino uno de los dioses más importantes, pues sin su oficio, ningún arte puede realizarse.⁹⁹

El hecho de que los cíclopes no aparezcan con un solo ojo se debe a las consideraciones religiosas ya mencionadas a las que tuvo que estar atado Velázquez. Según la leyenda, habiendo sido liberados del tártaro, estas criaturas trabajaban al servicio de Vulcano para fabricar las armas contra los titanes.¹⁰⁰

Velázquez comenzó a pintar esta obra en el verano de 1629. Los nuevos aires italianos se plasmaron en el lienzo, donde se pueden ver innovaciones con respecto a su etapa anterior, caracterizada por el tenebrismo. Además, la influencia de este primer viaje a Italia se puede ver en elementos como la composición, presentando un espacio circular, la captación de las expresiones, o el clasicismo deslumbrado que tanto destaca.¹⁰¹

La influencia clásica no se refleja únicamente en estos factores. Y es que algunas de las figuras recuerdan mucho a obras del mundo clásico. Apolo recuerda fuertemente al Doríforo de Policeto, idealizado de un modo naturalista y figurativo, lejos de cualquier aspecto negativo.¹⁰² Además, resulta evidente que el cíclope que observa de frente a Apolo está marcado por la curva praxiteliana, muy frecuente en las esculturas de la Antigüedad.

⁹⁸ GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Escardiel. “En torno a *La Fragua de Vulcano* de Velázquez. Nuevas aportaciones a la interpretación de su significado”. *Laboratorio de arte*, número 21 (2008-2009). pp. 411-412.

⁹⁹ GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Escardiel. *Op Cit.* pp. 413-414.

¹⁰⁰ GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Escardiel. *Op Cit.* pp. 414-415.

¹⁰¹ GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Escardiel. *Op Cit.* pp. 419-422.

¹⁰² IEDA. “El cánón griego: Policeto”, [en línea] [Consulta: 7 de mayo de 2021] Disponible en http://www.lanubeartistica.es/Volumen/Unidad3/VO1_U3_T2_Contenidos_v02/13_el_canon_griego_policeto.html

8.1.2. El Cristo de San Plácido:

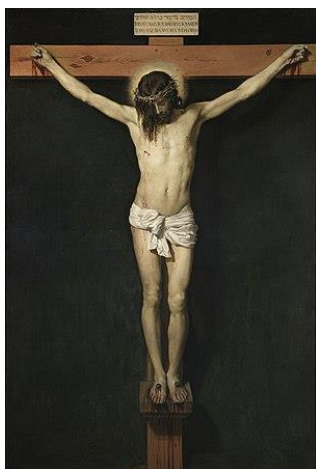


Fig 6. El Cristo de San Plácido (Velázquez, Museo Nacional del Prado, ca. 1630-1632). Disponible en [https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo_crucificado_\(Vel%C3%A1zquez\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo_crucificado_(Vel%C3%A1zquez)) [Consulta: 19 de mayo de 2021]

Es una obra de la que no se sabe con exactitud si realmente Velázquez la realizó durante los últimos momentos de su estancia en este primer viaje a Italia, o si la realizó a los pocos meses de regresar a España. Estilísticamente parece ejecutada en la década de 1630, datándola la mayoría de los autores entre 1631 y 1632. Sin embargo, independientemente de su datación, se trata de una obra aparentemente ligada al entorno italiano, pues recuerda al estilo del pintor del barroco clasicista italiano Guido Reni. Velázquez muestra aquí una imagen de Cristo marcada por la

belleza divina, pues según algunos textos religiosos fue el más bello de los hombres. Un hecho significativo es que Cristo está clavado con cuatro clavos. Elemento que su mentor venía empleando desde el año 1611, basándose en argumentos históricos y religiosos. La herida refleja que Cristo está muerto, y sin embargo parece sostenerse en pie sobre la cruz, mostrando una actitud de descanso y una notable idealización de su figura.¹⁰³

Gracias a la biblioteca de Velázquez, sabemos que el pintor tuvo a su disposición la obra de Vitruvio. En esta obra, su autor intenta adaptar las medidas arquitectónicas al cuerpo humano. De tal manera que para Vitruvio el cuerpo ideal debía de tener 1'77 metros de alto. El autor decía por tanto lo siguiente: *“ningún templo puede presentar una razón en las composiciones sin la simetría y la proporción, al modo como hay una exacta razón en los miembros de un hombre bien formado”*. Dicho esto, se puede trazar un círculo alrededor un hombre tendido con las manos y los pies extendidos, con el ombligo como su centro, y si se coloca de pie con los brazos en cruz, se puede desarrollar un cuadrado y el sexo configura su centro.¹⁰⁴ Estas ideas se han intentado plasmar por

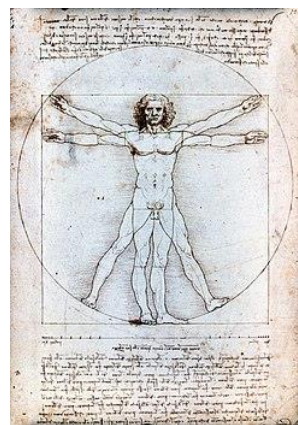


Fig 7. El Hombre de Vitruvio (Da Vinci, Galería de la Academia de Venecia, ca. 1490-1492). Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Hombre_de_Vitruvio [Consulta: 19 de mayo de 2021]

¹⁰³ PORTÚS PÉREZ, Javier. “Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro”. *Fábulas de Velázquez*. Madrid: Ediciones Museo del Prado, 2007. p. 321.

¹⁰⁴ ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. “La teoría de la proporción arquitectónica en Vitruvio”. *Artígrafa*, número 16 (2001). pp. 242-247

otros artistas a lo largo del tiempo. Entre ellos destaca Leonardo Da Vinci, uno de los principales pintores del Renacimiento. Tuvo muchas facetas, entre ellas se encontraba la de anatomista y científico. Ese interés por el cuerpo humano le llevó a desarrollar las medidas y las proporciones del *Hombre de Vitruvio* entre 1490 y 1492. Ilustró con detalle y precisión el *Tratado de Arquitectura* de Vitruvio, adaptando las medidas al cuerpo humano.¹⁰⁵ El *Cristo de San Plácido* recuerda a el *Hombre de Vitruvio* de Da Vinci, no porque Velázquez tuviese algún tipo de contacto con esa obra, sino porque tanto él como el artista italiano continuaron con esa tradición fundamentada en las proporciones de Vitruvio.

8.2. SEGUNDO VIAJE A ITALIA:

El rey tuvo la idea de formar una galería de pinturas, y ordenó a Velázquez que trajese a los mejores maestros pintores del entorno italiano. En ese viaje muchas obras de tremenda calidad, o al menos sus copias, y varias estatuas antiguas fueron traídas desde Italia. Esa fue la principal tarea del pintor en su segundo viaje a Italia. En octubre de 1648, se encontraba preparada una numerosa embajada presidida por el Duque de Nájera, y escoltada por varios soldados de la guardia española, pues la archiduquesa, Mariana de Austria pronto se uniría a ella. Velázquez, seguramente para viajar más cómodamente, se unió a este grupo. Salió de Madrid en noviembre de 1648, y se echó a la mar desde las costas de Málaga en enero de 1649. Desembarcó en Génova y llegó hasta Venecia, donde consiguió hacerse con las primeras pinturas. Posteriormente, en Roma, realizó una de sus obras más importantes durante este periodo: el retrato de *Inocencio X*. Primero realizó un esbozo de su cara, y luego la obra completa. El Papa quedó muy complacido por su trabajo y llegó a regalarle a Velázquez una cadena de oro.¹⁰⁶

Existe supuestamente un hecho llamativo durante este periodo. Sacado de un libro escrito por el grabador Boschini, se dice que el pintor Salvator Rosa estaba en Roma, y coincidiendo con Velázquez, le preguntó qué pensaba de Rafael de Urbino. A esto Velázquez respondió que el pintor renacentista no le gustaba. Este hecho resulta difícil de creer teniendo en cuenta que el artista de Sevilla había estudiado a Rafael durante su primer viaje a Italia. Es cierto que, de forma probable, no sentía especial entusiasmo por su forma de percibir el color, pero

¹⁰⁵ JORGE LOSARDO, Ricardo. MARGARITA MURCIA, Diana. LACERA TAMARIS, Viviana. HURTADO DE MENDOZA, Walter, "Canon de las proporciones humanas y el *Hombre de Vitruvio*". *Revista de Asociación Médica Argentina*, volumen 128, número 1 (2015). pp. 19-20.

¹⁰⁶ OCTAVIO PICÓN, Jacinto. Op Cit.

admiraba la composición de sus obras y su dibujo, pues era y sigue siendo uno de los pintores más destacados de la historia.¹⁰⁷

Durante este momento, Velázquez cumplió sus deberes reales con gusto, reuniéndose con artistas ilustres, observando obras antiguas y modernas, y encargándose de los encargos que Felipe IV le había hecho para traer a la corte española. Sin embargo, el rey se impacientaba, y comenzó a instar a Velázquez a su regreso, no apresurándose a la obediencia inmediata el artista, hasta que definitivamente el pintor cedió. Esa impaciencia se calmó cuando el rey vio las obras que Velázquez le había traído. Entre ellas, varios vaciados de esculturas clásicas, así como pinturas de excelente calidad: *Venus y Adonis* (Pablo Veronés), *La purificación de las vírgenes madianitas* (Tintoretto)¹⁰⁸ Velázquez regresó oficialmente a España de su segundo viaje por Italia en 1651,¹⁰⁹ habiendo traído tales obras, y trabajado el vaciado de las esculturas de la Antigüedad. Para ejemplificar la influencia del mundo clásico durante este periodo se hablará a continuación de su obra *Venus del espejo*, posiblemente pintada en estos momentos.

8.2.1. La Venus del Espejo:



Fig 8. *Venus del Espejo* (Diego Velázquez, Museo Nacional del Prado ca. 1647-1651). Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_del_espejo [Consulta: 20 de mayo de 2021]

Durante el Renacimiento se venía pensando que la belleza de una persona podía ser ejemplo de representación artística. Pero Velázquez en el siglo XVII rompe con esto. Rompió con el ideal de belleza renacentista, e intentó captar la naturaleza solo lo necesario. Se trata de un pintor que realizó las obras que quiso, y su cercanía con Felipe IV, lejos de coartarle la autonomía, se la incrementó. Por otro lado, durante el Renacimiento la

mitología era empleada como un elemento profundo que expresaba la preocupación por el ser humano. Los artistas renacentistas la empleaban para descubrir el saber humano que se

¹⁰⁷ OCTAVIO PICÓN, Jacinto. Op Cit.

¹⁰⁸ OCTAVIO PICÓN, Jacinto. Op Cit.

¹⁰⁹ PELEGRÍ Y GIRÓN, Mercedes. Op Cit. pp. 126-127.

encontraba en lo antiguo. Pero fue en el Siglo XVII cuando escritores como Quevedo, o artistas como Velázquez comenzaron a hacer uso de la mitología como algo burlón. Continúan así con la imagen sátira de la mitología, iniciada desde el siglo IV a.C con escultores como Praxíteles y su obra *Sátiro en reposo*. Por otro lado, ya se ha visto que el artista tiene en su catálogo varios cuadros de temática mitológica, pero es en la *Venus del Espejo* en una de las que más se muestra esa ruptura con la tradición mediante una actitud moderna. Esa modernidad la consigue difuminando el rostro de la mujer y reduciéndolo a unas manchas. Se trata del único desnudo que ha llegado hasta nuestros días del pintor, pero es probable que pintase otros dos: *Venus y Adonis* y *Cupido y Psique*.¹¹⁰

Las representaciones de imágenes desnudas no eran bien vistas en la España del Siglo XVII, y la iglesia se pronunció contra ellas mediante multas o excomuniones. Esta reacción ha causado que, probablemente, desnudos de excelente calidad se hayan quedado en el imaginario de sus artistas, siendo aquellos cuadros que existen procedentes de figuras con un buen linaje o estatus.¹¹¹

En lo que respecta a sus inspiraciones para la realización de esta obra, Velázquez pudo tener en mente una Venus con un cupido, realizada por Tiziano, que se encontraba en El Alcázar. También de Tiziano, y durante su primera estancia en Italia, pudo observar la *Ninfa y el pastor*, También cabe la posibilidad de que viese una obra de Rubens en la que aparecía una Venus rubia mirándose a un espejo, que se ubicaba en la Galería Liechtenstein. Sin embargo, la principal fuente de inspiración la encontró en las esculturas, como la *Hermafrodita Borghese*, del cual existe un vaciado en El Prado realizado por Mateo Bonarelli, y traído por Velázquez desde Roma. O la *Ariadna Dormida*, actualmente en Florencia y de la que también se envió un vaciado a Madrid.¹¹²

La datación de esta obra es algo complicada. El Inventario de bienes del Marqués de Heliche, promotor de la pintura que se hizo con esta obra, alude a que ésta pudo haberse realizado en el entorno italiano, pero no es algo concluyente. Sin embargo, queda claro que su estilo se halla más cercano al entorno italiano que al español.¹¹³

¹¹⁰ VAL, Alejandra. "Imágenes en contexto: genealogía, representación social e imaginario pictórico del cuerpo femenino". *Revista AISTHESIS*, número 49 (2011). pp. 60-63.

¹¹¹ GARCÍA PEÑA, Carlos. "La Venus italiana de Velázquez". *Cuadernos de Filología Italiana*, volumen 10 (2003). p. 86.

¹¹² GARCÍA PEÑA, Carlos. *Op Cit.* pp. 87-87.

¹¹³ GARCÍA PEÑA, Carlos. *Op Cit.* pp. 89-92.

9. ÚLTIMOS AÑOS:

Los últimos años de su vida se desarrollaron desde el segundo viaje a Italia hasta su inesperada muerte en 1660. Durante esta etapa se es testigo del ascenso definitivo de Velázquez dentro del entorno palatino, ya que fue nombrado por el monarca como Aposentador Mayor de Palacio, que le permitía tener funciones en las nuevas decoraciones del Alcázar y otras de ámbito logístico. Además, es durante esta etapa donde su ennoblecimiento se ve culminado por el nombramiento como caballero de Santiago.¹¹⁴

Todo lo que pintó Velázquez desde su segundo viaje a Italia llevó su completo sello personal, con obras que combinaban el pleno desarrollo de sus facultades con la experiencia acumulada a lo largo de los años. De este periodo de su vida quedaron dos retratos de busto del rey Felipe IV, que tenía ya cincuenta años aproximadamente y eso lo refleja el pintor en la pérdida de viveza en los ojos o la cara marchita. A la reina Doña Mariana de Austria la llegó a pintar en estos momentos cuatro veces. Aunque más conocido es el retrato de la hija de ambos, Doña Margarita María, con la mencionada obra *Las Meninas*, cuyo nexo con la Antigüedad ha sido tratado en estas páginas.¹¹⁵

Una tradición muy presente en algunas cortes de la Edad Moderna, heredada del mundo medieval, era la de tener bufones a quienes les permitían realizar actos que las personas ilustres tenían prohibido hacer. Estos abundaron en la monarquía de los Austrias, especialmente en el reinado de Felipe IV, y eran llamados en aquel momento como las *sabandijas de palacio*. Velázquez se esforzó por representar esta realidad a lo largo de todos sus años en Madrid con obras como *Enano con perro*, *El Niño de Vallecas*, o *El bufón El Primo*. Estas obras representan el claro ejemplo de que el arte tiene la capacidad de causar afecto y dignificar todo lo que toca, aunque sea mediante estas imágenes de seres despreciables, inmortalizados por Velázquez.¹¹⁶ Ya se ha mencionado con anterioridad que Apeles también realizó este tipo de representaciones, por lo que de nuevo se ve esa relación clara entre el pinto clásico y Velázquez.

¹¹⁴ PELEGRÍ Y GIRÓN, Mercedes. *Op Cit.* pp. 127-128.

¹¹⁵ OCTAVIO PICÓN, Jacinto. *Op Cit.*

¹¹⁶ OCTAVIO PICÓN, Jacinto. *Op Cit.*

Como se ha estado haciendo a lo largo de estas páginas, a continuación, se mostrará un ejemplo claro de esa influencia clásica que tuvo Velázquez en este momento a través de una obra realizada en estos años: *Las Hilanderas*.

9.1. LAS HILANDERAS:

Según Brown, Velázquez fue el claro ejemplo de pintor erudito, ya que conjuntaba su estilo y arte con el saber. Fue Diego Angulo quien llegó a la conclusión de que el contenido de la obra era mitológico, y además vio en ella como referente a Miguel Ángel. Para Angulo, la obra parecía tener un fuerte contenido ideológico y muchas sorpresas ocultas. En el primer plano, de espaldas al espectador se ve una primera figura joven, frente a la figura de la izquierda, de edad más avanzada. Estas mujeres son Aracne y Palas o Atenea respectivamente. Tras ellas aparecen otras mujeres con la cabeza agachada que ayudan a las hilanderas. En el segundo plano se observa a unas mujeres que observan un tapiz en el que se representa el rapto de Europa, también de índole mitológica. El enfrentamiento entre Aracne y Palas ya ha sido descrito en estas páginas, y como bien es sabido aparecía en la *Metamorfosis*, de Ovidio,



Fig 9. *Las Hilanderas* (Diego Velázquez, Museo Nacional del Prado, 1657). Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/La_f%C3%A9bula_de_Aracne#/media/Archivo:Velazquez-las_hilanderas.jpg [Consulta: 25 de mayo de 2021]

específicamente en el Libro VI. El hecho de que esta obra pertenezca al ámbito mitológico de forma probable se debe a todas las representaciones realizadas por el pintor que tienen esa temática. Muchas de las cuales se ha hablado en estas páginas. Así como otros ejemplos claros: reproducción de *Palas y Aracne*, y la representación del *Juicio de Midas*, de Juan Bautista del Mazo, siendo una copia de una obra de Jacob Jordaens, al fondo de *Las Meninas*. O los frescos del techo del Salón de los Espejos y su temática sobre Jupiter, Vulcano, Prometeo y Pandora. Es gracias a esta tradición mitológica por la que esta obra, tan sometida a interpretación a lo largo de los estudios, forme parte de la temática mitológica. Parece más

que probable que la obra no sea la mera reproducción de un taller, sino una representación de este tipo.¹¹⁷

Un ejemplo claro de la experiencia recogida durante toda su vida sería que, según Diego Angulo, las hilanderas incluyen una imitación de dos *ignudi* (desnudos) que Miguel Ángel pintó en la Capilla Sixtina. No obstante, aunque el resto del cuerpo sí coincide, la cabeza y el brazo izquierdo de la hilandera vieja se alejan de esa posición. Por esto, otra posible influencia en la realización de esta obra fue un grabado del Siglo XV, realizado por Cristofano Robetta, con temática sobre Adán y Eva con sus hijos, y que Velázquez pudo ver. Este grabado recibe el nombre de *Adán y Eva con los infantes Caín y Abel* (1500). Ahí las posiciones son exactas en la vieja hilandera.¹¹⁸

El hecho de que Palas o Atenea apareciese con un rostro envejecido se puede deber a un intento de relacionar esta figura con la sabiduría, las artes y la filosofía. Aparece lo que parece ser una lira o una viola al fondo, que establece la transición entre las dos figuras de Atenea, como hilandera y como diosa. El instrumento musical, capaz de la creación artística revela el arte como el oficio que permite elevar al hombre a ambos mundos, el del trabajo y el del espíritu.¹¹⁹

10. CONCLUSIONES:

Los estudios sobre Diego Velázquez han ido evolucionando con el paso del tiempo, desde obras de carácter biográfico durante los siglos XVII y XVIII hasta obras que han contribuido a ampliar la complejidad de esta figura durante el siglo XX. Fue en el siglo XIX cuando Velázquez se convirtió en un pintor referencia para los artistas e investigadores de ese momento. Sin embargo, en este contexto se consideraba al artista un realista que representaba lo que veía con precisión. No había ningún estudio complejo de la cantidad de secretos ocultos que contenía su obra, y tampoco de la influencia del mundo clásico. Esta forma de abordar la figura de Velázquez, encabezada en el Siglo XIX por Carl Justi o Beruete, predominó hasta mediados del Siglo XX. No obstante, desde ese momento, gracias al desarrollo de nuevas corrientes historiográficas y los nuevos descubrimientos documentales de la vida de Velázquez, comenzó a estudiarse su obra con mayor profundidad.

¹¹⁷ SANMARTÍN, Ricardo. "Velázquez y Aracne, el mito y la época". *ENDOXA: Series filosóficas*, número 17 (2003). pp. 189-191.

¹¹⁸ SANMARTÍN, Ricardo. *Op Cit.* p. 192.

¹¹⁹ SANMARTÍN, Ricardo. *Op Cit.* pp. 192-194.

El artista ya no era solo un mero realista, sino un pintor que reflexionaba y estudiaba su entorno y el arte del pasado. Velázquez se estudió desde entonces como un pintor erudito.

Por otro lado, un hecho claro que ha fomentado la idea de que Velázquez estaba más vinculado al mundo de la Antigüedad de lo que pueda parecer en primera instancia, es la constante comparativa con el pintor Apeles. Se pueden observar similitudes entre la vida de ambas figuras. Tal vez, la más evidente es la estrecha relación existente entre pintor y monarca: Apeles y Alejandro, o Velázquez y Felipe IV. Ambos pintores eran los retratistas de sus respectivos monarcas, y llegaron a tener una relación de cordialidad. Este hecho no supone una mera coincidencia, pues fragmentos de la vida de Apeles figuran en obras que estuvieron en posesión de Velázquez, como la *Historia Natural*, de Plinio, haciéndole conocedor de estos hechos. No en vano representó en *Las Meninas* la visita de los reyes a su taller, relatando de forma indirecta uno de los eventos más populares de la vida de Apeles, como fue la visita de Alejandro también a su taller. El “Arte de Corte” estuvo muy presente, por tanto, en la vida de ambos artistas.

Es importante mencionar la importancia que el catálogo de libros en posesión de Velázquez tuvo para realizar los estudios que le vinculaban al mundo clásico. Algunas de estas obras eran directamente de autores de la Antigüedad, mientras que otras se veían relacionadas con esa etapa de la historia, pese a estar escritas mucho después. Los libros de influencia clásica constituyen un porcentaje de 25, 97% del grueso total de su biblioteca. Este dato es muy significativo, ya que se trata de un número relativamente elevado de fuentes de influencia clásica en su biblioteca. Las fuentes literarias se convierten en un punto fundamental para comprender la influencia que el artista tuvo del mundo clásico, no solo en la complejidad de sus obras, sino a nivel temático con el claro ejemplo de la *Metamorfosis*, de Ovidio, y obras como *Las Hilanderas*.

Cabe destacar, además, que, en su formación en Sevilla, Velázquez tuvo contacto con una élite de pintores, artistas, y hombres de letras que contribuyeron a nutrir la obra del joven Velázquez. Realiza durante sus primeros años obras muy ligadas al mundo clásico, como *El Aguador de Sevilla*, que supone muy probablemente una representación del filósofo Diógenes de Sinope. El agua era en la Antigüedad para los estoicos o los cínicos algo espiritual, y aunque a priori solo representa un hecho muy común en la Sevilla de su época, hay detrás realmente una revisión filosófica. Incluso el aguador aparece ejerciendo una actitud de magisterio, hecho que el propio Diógenes hizo en la antigüedad.

Posteriormente, en su llegada a la corte se produjo progresivamente el ascenso de su figura, y comenzó a fraguar su relación con el rey, a quien Velázquez dejó impresionado con sus obras. Fue en ese momento cuando el pintor se aventuró a realizar su primera obra mitológica con *El Triunfo de Baco*, donde representó mediante la mitología, y con un tono burlesco, una realidad de la época. El vino era sagrado desde la antigüedad, y esa dignidad la conserva la imagen de Baco, mientras que, por otro lado, causa también la embriaguez, vista en los borrachos. El tema de Baco había sido muy recurrente en los bajorrelieves del mundo antiguo, y esto liga más la figura del artista a la antigüedad. La llegada de Rubens a la corte supuso un antes y un después en su obra, e incitó a Velázquez a realizar su primer viaje a Italia para conocer el arte de la antigüedad y ascender a la cumbre de su profesión.

Los viajes a Italia, tanto el primero como el segundo, fueron fundamentales en la relación que tuvo Velázquez con el mundo clásico. Durante su primer viaje pudo observar obras del Renacimiento, basadas en los cánones clásicos, como *El Juicio Final*, de Miguel Ángel. Además de observar las maravillas de la Villa Médici y embarcarse en el desarrollo de la pintura al aire libre. Este primer viaje supuso, muy probablemente, un primer contacto directo con el arte de la Antigüedad. Desarrolló obras como *La Fragua de Vulcano*, donde los temas paganos fueron adaptados a las estrictas ideas que la Iglesia tenía en ese momento, de tal manera que los cíclopes del relato que narra la obra aparecen con dos ojos, o Apolo se convierte, muy posiblemente, en una alegoría a Cristo. En esta obra, Velázquez ve a Vulcano, no como a una figura contra la que habían cometido adulterio, sino el dios sin el cual, ninguna arte puede realizarse. Posiblemente durante este periodo realizó también el *Cristo de San Plácido*, basado en las proporciones del *Tratado de Arquitectura* de Vitruvio, siguiendo la tradición iniciada por este arquitecto, y que continuó a lo largo del tiempo a través de figuras como Leonardo Da Vinci. En lo que respecta a su segundo viaje al entorno italiano, Velázquez tuvo la misión de traer a España artistas y obras ilustres, y allí cumplió su misión con gusto. Muchas obras excelentes llegaron a España en aquellos momentos, y Velázquez se acercó con fuerza a la escultura realizando vaciados de obras antiguas y modernas, y trayéndolas al territorio español. La fuerza que la escultura tiene en este punto se ve de forma clara en la *Venus del espejo*, donde el artista se basó en la observación directa de varias esculturas de tema mitológico. En esta obra, rompe con la tradición, mostrando una representación mitológica desde un punto de vista técnico moderno, como la difuminación del rostro, reducido a unas pocas líneas.

Ya durante los últimos años de su vida, Velázquez desarrolló importantes obras, marcadas por su sello personal y su aprendizaje. Destaca desde el punto de vista mitológico la presencia del *Juicio de Midas*, copiado por Juan Bautista del Mazo de un original de Jacon Jordaens, en *Las Meninas*, o la producción conocida como *Las Hilanderas*. Esta última obra ha sido sometida a debate en torno a si su temática era realmente mitológica. Sin embargo, la tradición de obras de esta temática realizadas por Velázquez hace pensar que sí. Las dos mujeres están basadas en dos desnudos de Miguel Ángel, aunque la anciana Palas se basó, posiblemente, en el grabado *Adan y Eva con los infantes Caín y Abel*, realizada por Cristofano Robetta. Estas influencias son el claro ejemplo del aprendizaje constante del arte al que Velázquez se vio sometido toda su vida. En la obra, Palas aparece con rostro de anciana para reflejar la sabiduría, la filosofía y las artes. Velázquez eleva las artes mediante el posible instrumento musical que aparece al fondo, capaz de la creación artística al igual que el hombre, por medio del trabajo y del espíritu.

Todos estos factores contrubuyen a ver en la figura de Diego Velázquez, no un simple pintor que representaba lo que veía, sino una figura conocedora del arte de su tiempo y del arte de la Antigüedad. Su vida y sus viajes contibuyeron a desarrollar sus obras, y se vio influenciado por el mundo Antiguo tanto por el contacto directo con las obras del pasado, como por el conocimiento de las obras del Renacimiento, como por por su gran formación y los libros de índole clásica que tenía a su disposición.

11. ÍNDICE DE IMÁGENES:

Fig 1. *Mosaico de Issos* (Desconocido, Museo Arqueológico de Nápoles, 200 a. C.). Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Mosaico_de_Issos#/media/Archivo:Alexander_\(Battle_of_Issus\)_Mosaic.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Mosaico_de_Issos#/media/Archivo:Alexander_(Battle_of_Issus)_Mosaic.jpg) [Consulta: 17 de mayo de 2021]..... 19

Fig 2. *El Aguador de Sevilla* (Velázquez, Apsley House, 1622). Fuente: Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/El_aguador_de_Sevilla#/media/Archivo:El_aguador_de_Sevilla,_por_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg [Consulta: 18 de mayo de 2021]..... 28

Fig 3. *El Triunfo de Baco* (Velázquez, Museo Nacional del Prado, 1626). Fuente: Disponible en [https://es.wikipedia.org/wiki/El_triunfo_de_Baco_\(Vel%C3%A1zquez\)#/media/Archivo:Los_borrachos_o_el_triunfo_de_Baco_1629_Vel%C3%A1zquez.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/El_triunfo_de_Baco_(Vel%C3%A1zquez)#/media/Archivo:Los_borrachos_o_el_triunfo_de_Baco_1629_Vel%C3%A1zquez.jpg) [Consulta: 24 de mayo de 2021]..... 31

Fig 4. Retrato y escenas del pintor griego Apeles (Sandrart, 1679). <u>Fuente:</u> Joachim von Sandrart, Regeln und Lehrsätze dieser Künste gegeben... 1774, fig.6, p. 64: “Apelles pict. Athen”	33
Fig 5. <i>La Fragua de Vulcano</i> (Velázquez, Museo Nacional del Prado, 1630). <u>Fuente:</u> Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/La_fragua_de_Vulcano [Consulta: 19 de mayo de 2021].....	34
Fig 6. <i>El Cristo de San Plácido</i> (Velázquez, Museo Nacional del Prado, ca. 1630-1632). <u>Fuente:</u> Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo_crucificado_(Vel%C3%A1zquez) [Consulta: 19 de mayo de 2021].....	36
Fig 7. <i>El Hombre de Vitruvio</i> (Da Vinci, Galería de la Academia de Venecia, ca. 1490-1492). <u>Fuente:</u> Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Hombre_de_Vitruvio [Consulta: 19 de mayo de 2021].....	36
Fig 8. <i>Venus del Espejo</i> (Velázquez, Museo Nacional del Prado, ca. 1647-1651). <u>Fuente:</u> Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_del_espejo [Consulta: 20 de mayo de 2021].....	38
Fig 9. <i>Las Hilanderas</i> (Velázquez, Museo Nacional del Prado, 1657). <u>Fuente:</u> Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/La_f%C3%A1bula_de_Aracne#/media/Archivo:Velazquez-las_hilanderas.jpg [Consulta: 25 de mayo de 2021].....	41

12. BIBLIOGRAFÍA:

Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez: escritos con ayudas de nuevos documentos [en línea] [Consulta: 23 de abril de 2021] Disponible en <https://ddd.uab.cat/record/72364>

ANGUITA HERRADOR, Rosario. *El arte barroco español*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2004.

BAKER, Patrick, HELMRATH, Johannes y KALLENDORF, Craig. “Beyond Reception. Renaissance Humanism and the Transformation of Classical Antiquity”. *Transformationen der Antike*. Berlín: De Gruyter, 2019.

BROWN, Jonathan. *Imágenes e ideas de la pintura española del Siglo XVII*. Madrid: Alianza editorial, 1980.

BROWN, Jonathan. GARRIDO, Carmen. *Velázquez. La técnica del genio*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1998.

BOLGAR, Robert Ralph. *Classical Influences on European Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

CASA NATAL DE VELÁZQUEZ. “Biblioteca de Velázquez: Listado de los libros que marcaron su obra” [en línea] [Consulta: 8 de abril de 2021] Disponible en <https://casanatalvelazquez.com/dia-del-libro-listado-de-los-libros-que-marcaron-la-obra-de-velazquez/>

CAVALLÉ PÉREZ, Carlos José. *Velázquez Subversivo*. Madrid: Obra Social La Caixa, 2017-2018.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. GÁLLEGO, Julián. *Velázquez*. Madrid: Museo del prado, 1990.

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. “La teoría de la proporción arquitectónica en Vitruvio”. *Artigrama*, número 16 (2001).

GARCÍA MÁIQUEZ, Jaime. “El vino en *Los Borrachos* de Velázquez”. *DOURO: Estudios y documentos*, volumen VII (14) (2002).

GARCÍA PEÑA, Carlos. “La Venus italiana de Velázquez”. *Cuadernos de Filología Italiana*, volumen 10 (2003).

GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Diego Velázquez*. Madrid: Ediciones Españolas, 1962.

GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Escardiel. “En torno a *La Fragua de Vulcano* de Velázquez. Nuevas aportaciones a la interpretación de su significado”. *Laboratorio de arte*, número 21 (2008-2009).

HARRIS, ENRIQUETA. *Velázquez*. Vitoria Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 1991.

HELLWIG, Karin. “De pintor a noble caballero: los cambios de la imagen de Velázquez en las Vidas de Pacheco y Palomino”. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, t. 20-21 (2007-2008), pp. 85-112.

IEDA. “El canon griego: Policleto”, [en línea] [Consulta: 7 de mayo de 2021] Disponible en http://www.lanubeartistica.es/Volumen/Unidad3/VO1_U3_T2_Contenidos_v02/13_el_canon_griego_policleto.html

INSTITUTO ESPAÑOL DEL PATRIMONIO HISTÓRICO. “Bibliografía General” [en línea] [Consulta: 7 de abril de 2021] Disponible en <https://guiadigital.iaph.es/sys/productos/Velazquez/velazquezSevilla/documentos/bibliografiaGeneralC.html>

“JONATHAN BROWN”. Wikipedia, la enciclopedia libre [en línea] [Consulta: 23 de abril de 2021] Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Jonathan_Brown#Obras

JORGE LOSARDO, Ricardo. MARGARITA MURCIA, Diana. LACERA TAMARIS, Viviana. HURTADO DE MENDOZA, Walter, “Canon de las proporciones humanas y el *Hombre de Vitruvio*”. *Revista de Asociación Médica Argentina*, volumen 128, número 1 (2015).

JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo*. Madrid: Istmo, 1999.

LÓPEZ REY, José. *Velázquez, la obra completa*. Madrid: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1998.

MARÍAS, Fernando. *Velázquez: pintor y criado del rey*. Hondarribia: Editorial Nerea, 1999.

MENA MARQUES, Manuela. “El Aguador de Velázquez o una meditación sobre la cultura clásica: Diógenes y los hijos de Xeníades”. *Archivo Español de Arte*, Volumen LXXII, número 288 (1999).

MORÁN TURINA, Miguel Ángel. *Estudios sobre Velázquez*. Madrid: Ediciones Akal, 2006.

MORENO, Paolo. *Pintura griega: de Polignoto a Apeles*. Madrid: Mondadori, 1988.

NIETO ALCALDE, Víctor. “Velázquez, el cuadro oculto y la metáfora del espejo”. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, t. 20 y 21 (2007-2008).

OCTAVIO PICÓN, Jacinto. “Rubens en España. *Los Borrachos*. Primer viaje de Velázquez a Italia. *La Túnica de José y La Fragua de Vulcano*”. *Vida y obras de Don Diego Velázquez*. [en línea] Free Editorial (2014) [Consulta: 19 de mayo de 2021] Disponible en <https://freeditorial.com/es>

ROSA. “Antecedentes del bodegón”, *Blogger* [en línea] [Consulta: 18 de mayo de 2021]. Disponible en <http://bodegonesdecocina.blogspot.com/2011/08/antecedentes-del-bodegon-grecia.html?m=1>

RUÍZ PÉREZ, Pedro. *De la pintura y las letras: La biblioteca de Velázquez*. Alcobendas: Junta de Andalucía, 1999.

SALORT, Salvador. “La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649-1653”. *Archivo Español de Arte*, Tomo LXXII, Número 288 (1999).

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Cómo vivía Velázquez: inventario descubierto por D. F. Rodríguez Marín: Descripción y estudio por F. J. Sánchez Cantón*. Instituto Diego Velázquez: Madrid, 1942.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *La librería de Velázquez*. Editorial Hernando: Madrid, 1925.

SANMARTÍN, Ricardo. “Velázquez y Aracne, el mito y la época”. *ENDOXIA: Series filosóficas*, número 17 (2003).

SQUIRIPA, Anabella. “El Mosaico de Issos” [en línea] [Consulta: 26 de abril de 2021] Disponible en <https://sobreitalia.com/2009/01/20/el-moisaco-de-issos/>

PELEGRÍ Y GIRÓN, Mercedes. “Velázquez y su mundo”. *Ab Initio*, número 2 (2011)

PORTÚS PÉREZ, Javier. *Fábulas de Velázquez*. Madrid: Ediciones Museo del Prado, 2007.

PORTÚS, Javier. “Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos”. *Boletín del Museo del Prado*, Tomo XXIX, Número 47 (2011).

PORTÚS, Javier. “Miradas sobre Velázquez”. *Revista de Libros* [en línea] número 33 (1999) [Consulta: 17 de marzo de 2021] Disponible en https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=3803&t=articulos

VAL, Alejandra. “Imágenes en contexto: genealogía, representación social e imaginario pictórico del cuerpo femenino”. *Revista AISTHESIS*, número 49 (2011).

VOSTERS, Simon A., *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid: Cátedra, 1990.

VV.AA. *En torno a Velázquez*. Madrid: Consejería de educación, 1999.

VV.AA. *Velázquez en la corte de Felipe IV*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2004.

VV.AA. *Velázquez, Rubens y Van Dyck*. Madrid: Ediciones El Viso, 1999.

VV.AA. *Velázquez y Sevilla*. Alcobendas: Junta de Andalucía, 1999.

FUENTES PRIMARIAS CITADAS:

CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Edición de Francisco Calvo Serraller. Madrid: Turner, 1979.

OVIDIO. *Metamorfosis: Volumen I*. Edición de Antonio Ruiz de Elvira, 4 Edición, Madrid: Alma Mater, 1990.

OVIDIO. *Metamorfosis: Volumen II*. Edición de Antonio Ruiz de Elvira, Barcelona: Alma Mater, 1964.

PACHECHO, Francisco. *El Arte de la pintura*. Edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid: Cátedra, 2001.

PLINIO EL VIEJO. *Historia Natural: Libros VII-XI*. Edición de E. del Barrio Sanz, I. García Arribas, A.M. Moure Casas, L.A. Hernández Miguel, M.L. Arribas Hernáez. Madrid: Gredos, 2003.

PLINIO EL VIEJO. *Textos de historia del arte*. Edición de María Esperanza Torrego, Madrid: Visor, 1987.